شعورِ ادب
ڈاکٹر انور ظہیر انصاری

شعورِ ادب

(منتخب مضامین)

ڈاکٹر انور ظہیر انصاری

شگفتہ پبلیکیشنز

M-4، ادھیاپک کٹیر، پرتاپ گنج،

بڑودہ۔ 390002 گجرات

شعورِ ادب (منتخب مضامین)

مصنف: ڈاکٹر انور ظہیر انصاری

صفحات: ۲۲۴ سائز: 23x36/16 قیمت: -/۱۵۰

تزئین کار: ارشاد شیخ تعداد: 500

ناشر

شگفتہ پبلیکیشنز

M-4، ادھیاپک کٹیر، پرتاپ گنج، بڑودہ۔ 390002 گجرات

SHAOOR-E-ADAB

(Muntakhab Mazameen)

By: Dr. Anwar Zaheer Ansari

Pages: 224 Ist Edition: 2007

Price: Rs. 150/-

تقسیم کار:

ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ (یو۔پی)

نعیم بک سیلر، صدر چوک، مئوناتھ بھنجن (یو۔پی)

Delhi: Farid Book Depot (P) Ltd.

☆422, Matia Mahal, Jama Masjid, Delhi-6 Ph.: 23265406, 23256590

Mumbai: Farid Book Depot (P) Ltd.

208, Sardar Patel Road, Near Khoja Qabristan,

Dongri, Mumbai-400009 Ph.: 022-23731786, 23774786

Printed at: Farid Enterprises, Delhi-2

انتساب

امّاں، دادی اور چھوٹی دادی

کی

عزیز یادوں

کے

نام

اور

اپنی اہلیہ شگفتہ نسرین کی نذر

اپنے اس شعر کے ساتھ

مری دعا ہے کہ تو شادماں رہے ہر دم
غموں کا دور بھی آئے کبھی، خدا نہ کرے

فہرست

صفحہ نمبر

پیش گفتار ۷

مضامین

۱- مجروحؔ سلطان پوری — غزل کے کلاسیکی لہجے کا البیلا شاعر ۱۴
۲- ساحرؔ لدھیانوی — شاعرِ آشفتہ مزاج ۴۵
۳- فیض احمد فیضؔ — امیدوں اور آرزوؤں کا شاعر ۷۶
۴- مجازؔ لکھنوی — اندھیری رات کا تنہا مسافر ۹۰
۵- ولیؔ — بلبلِ باغِ وفا، شاعرِ ہجر و وصال ۱۰۴
۶- مولانا ابوالکلام آزادؔ کا صحافتی سفر ۱۱۹
۷- فضاؔ ابن فیضی کی شعری وسعتیں ۱۴۰
۸- دہلی اور فورٹ ولیم کالج اجمالی جائزہ تقابلی مطالعہ ۱۵۴
۹- ارسطو کی تنقیدی فکر میں ہیئتی عناصر ۱۶۱
۱۰- موسیقارِ اعظم نوشاد کی فنی و فکری جہتیں ۱۶۹

تجزیے

۱- بدلی کا چاند — جوشؔ ملیح آبادی ۱۹۵
۲- آوارہ — مجازؔ لکھنوی ۲۰۰
۳- ایک لڑکا — اخترؔ الایمان ۲۰۸

ضمیمہ

''ساحر لدھیانوی: حیات اور کارنامے''۔ مشاہیر کی نظر میں
(ا) تاثرات ۲۱۵
(ب) تبصرے ۲۱۷
(ج) نذرانۂ خلوص (نظم): عزیز بزودوی ۲۲۰

پیشِ نظر کتاب ہمارے واٹس ایپ گروپ کے سکالرز کی طلب پہ سافٹ میں تبدیل کی گئی ہے۔ مصنفِ کتاب کے لیے نیک خواہشات کے ساتھ سافٹ بنانے والوں کے حق میں دعائے خیر کی استدعا ہے۔

زیرِ نظر کتاب فیس بک گروپ ''کتب خانہ'' میں بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے۔
گروپ کا لنک ملاحظہ کیجیے :

https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share

میر ظہیر عباس روستمانی

03072128068

(اس کتاب کی اشاعت میں گجرات اردو ساہتیہ اکادمی،
گاندھی نگر کا مالی تعاون شامل ہے)

پیش گفتار

الحمدللہ یہ مرحلہ بھی طے ہوا۔ انتخاب حاضر ہے۔

شعور ادب میرے مضامین کا انتخاب ہے۔ وہ مضامین جو زیورِ طبع سے آراستہ ہیں اور وہ بھی جو اس آراستگی سے محروم ہیں، پیشِ خدمت ہیں۔ اس میں مجروحؔ سلطانپوری پر محررہ مضمون قدرے طویل ہے لیکن اس طوالت کا سبب اس مضمون کو وسعت دینا نہیں تھا بلکہ میرے ذہن میں ایک مسلسل تصنیف کا خاکہ تھا۔ یہ اسی خاکے کا ایک تہائی حصہ ہے اور چوں کہ اس کے دو تہائی حصے بوجوہ التوا میں پڑ گئے اور ہنوز مستقبل قریب میں تکمیل کی کوئی صورت بھی نظر نہیں آرہی ہے لہذا جوں کا توں اس کتاب میں شامل کر دیا ہے۔

اس میں ایک مضمون ساحرؔ لدھیانوی سے متعلق بھی ہے حالانکہ ساحرؔ پر میری کتاب ساحرؔ لدھیانوی: حیات اور کارنامے شائع ہو چکی ہے تاہم معاصر شعراء کی فہرست سے یہ ہٹانا مناسب نہیں تھا۔ فیضؔ اور مجازؔ پر مضامین بھی اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ ان شعراء پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور ہنوز یہ شعراء ضبطِ تحریر میں بھی ہیں تاہم سب کا اپنا نظریہ ہے، اپنی فکر اور اپنا زاویہ ہے۔

ولیؔ گجراتی / دکنی پر مضمون دراصل UGC سیمینار کا مقالہ ہے جو گجرات ودّیا پیٹھ، احمد آباد میں پڑھا گیا تھا۔ یہی مضمون نظر ثانی کے بعد گجرات اردو اکیڈمی کے مجلّے سابرنامہ ۱۹۹۹ء میں شائع ہوا۔ اب مزید ترمیم و اضافے کے ساتھ اس کتاب میں شامل ہے۔

مولانا ابوالکلام آزادؔ سے متعلق مضمون گجرات اردو اکیڈمی کی جانب سے منعقدہ کل ہند سیمینار میں پڑھا گیا مقالہ ہے یہ مقالہ مضمون کی شکل میں دوماہی گلبن احمد آباد (۱۹۸۹ء) اور کتاب نما، نئی دہلی (جون ۲۰۰۴ء) میں شائع ہو چکا ہے اب نظر ثانی کے بعد کتاب میں شامل کیا جا رہا ہے۔ اس سلسلے میں میری کوشش رہی ہے کہ مولانا آزادؔ کی صحافت سے متعلق اہم نکات اجاگر کر دوں۔ اس لحاظ سے یہ مضمون تنقیدی کم اور تحقیقی زیادہ ہے۔

فضاؔ ابن فیضی کی شعری وسعتوں میں بہت ساری جہتیں ہیں اور تمام جہتوں کا ایک ہی مضمون میں کماحقہٗ احاطہ کر لینا ممکن نہیں لہذا اس مضمون کو سفینۂ زرِ گل تک محدود رکھنا میری مجبوری بن گئی کہ اپنی کم علمی کا مجھے پورا احساس ہے حالانکہ فضاؔ صاحب کے ساتھ آثرؔ صاحب (آثرؔ انصاری) پر بھی ایک مضمون اس مجموعے میں شامل ہونا چاہیے تھا کیوں کہ آثرؔ صاحب صرف شاعر ہی نہیں ہیں ادیب و ناقد بھی ہیں اور تذکرہ نویس اور

سوانح نگار بھی۔ لہٰذا ان کی ادبی شخصیت کو ہر پہلو اور ہر سطح سے اجاگر کرنے کی ضرورت ہے تاکہ ان کے افکار میں جو تہیں اور پرتیں ہیں ان سے ادبی دنیا متعارف ہو سکے۔ لیکن اول تو یہ کہ مشمولہ مضمون توازن مالیگاؤں کے قضا ابن فیضی نمبر کے لیے ۱۹۸۹ء میں لکھا گیا مضمون ہے اور نظر ثانی کے بعد شاملِ کتاب ہے دوسرے یہ کہ میرے خیال میں یہ ایک طرح سے تقابل والا معاملہ ہو جائے گا لہٰذا آثر صاحب پر تفصیلی مضمون انشاء اللہ متعاقب کتاب میں شامل رہے گا۔

فورٹ ولیم کالج اور دہلی کالج کو لوگ عام طور سے بھول چکے ہیں اور عام قاری کا وہاں تک پہنچنا بھی مشکل ہے۔ اب گل کرسٹ اور اس کا عہد، ماسٹر رام چندر اور مرحوم دہلی کالج تک رسائی بھی کہاں آسان ہے۔ حالانکہ اردو زبان وادب سے متعلق ان کی خدمات کا اعتراف نہ کرنا ادبی معاونت کے منافی ہے۔ میرا مضمون انہی خدمات کا کھلا اعتراف ہے۔

ارسطو والا مضمون نہ ہوتا تو بھی اس کتاب پر فرق نہیں پڑتا کیوں کہ ارسطو افلاطون وغیرہ کو پڑھنے کا وقت کس کے پاس ہے۔ ادب کا سنجیدہ قاری پڑھ لے تو بہت ہے۔ ورنہ ڈاکٹر محمد حسن کی ہیئتی تنقید اور مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ، ڈاکٹر محمد یٰسین کی کلاسیکی مغربی تنقید، شمس الرحمٰن فاروقی کی فنِ شاعری اور عزیز احمد کی بوطیقا جیسی کتابیں پوری کی پوری موجود ہیں۔ پھر بھی یہ مضمون شامل کیا گیا کہ ارسطو کے بارے میں کسی کو معلومات حاصل کرنی ہو تو یہ مضمون بھی سہارا بن سکتا ہے۔

ان مضامین کے علاوہ جوشؔ ملیح آبادی کی نظم بدلی کا چاند، مجازؔ لکھنوی کی آوارہ اور اختر الایمان کی ایک لڑکا کے تجزیے بھی شامل ہیں۔ ان نظموں کے حوالے سے اب تک جو کچھ بھی لکھا گیا ہے۔ میری یہ کاوشیں شاید اس میں کچھ اضافہ کر سکیں۔

ہندوستان قدیم زمانے سے فنونِ لطیفہ کا گہوارہ رہا ہے خصوصاً فنِ شاعری (ادب) اور فنِ رقص وموسیقی کی اہمیت نسبتاً زیادہ رہی ہے اس کا ایک دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ یہ تمام فنون ایک دوسرے سے اس طرح مربوط ہیں کہ انھیں الگ الگ کر کے دیکھنا مشکل ہے۔ شاعری بحر ووزن کی پابند ہے اور موسیقی سُر اور تال کی۔ غزل گائیکی میں، رقص وسرود کی محفلوں میں آواز، موسیقی اور الفاظ کی ہم آہنگی حسن کا موجب ہوتی ہے۔ ہندوستان میں موسیقی کی دو نمایاں جہتیں ہیں ایک تو وہ جو کلاسیکی (شاستریہ سنگیت) اور علاقائی موسیقی (لوگ سنگیت) پر مبنی ہے اور دوسری وہ جو ہندوستانی فلموں سے وابستہ ہے۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ فلمی موسیقی پوری

طرح کلاسیکی موسیقی کے ہم پلہ ہے۔جس کی بدولت ہندوستان ہمیشہ سے منفرد وممتاز رہا ہے تاہم اتنا ضرور ہے کہ چند موسیقاروں نے لوگ سنگیت اور کلاسیکی موسیقی کے امتزاج سے ایک نیا ٹرینڈ قائم کیا اور موسیقی کی اس روایت میں اپنی الگ پہچان بنائی۔موسیقارِاعظم نوشاد انہی میں سے ایک ہیں جنھوں نے اپنی موسیقی کے ذریعے نہ صرف فلمی دنیا میں بلکہ ہندوستانی موسیقی کی روایت میں ایک نئی طرز کی بنا ڈالی۔ایک ایسی طرز جس کے موجد بھی نوشاد ہیں اور شاید کہ خاتم بھی۔میرا مضمون بہ عنوان ''موسیقارِاعظم نوشاد کی فنی وفکری جہتیں'' نوشاد صاحب کے لیے خراجِ عقیدت ہے۔

بہرحال میرا انتخاب واقعی انتخاب ہے؟اس کا فیصلہ تو قارئین کرام ہی بہتر کرسکیں گے حالانکہ ان مضامین کو یکجا کر کے کتابی شکل دینے میں تدوینی بندشوں کا احساس شدید رہا کیوں کہ میری زندگی کی راہوں میں گڈھوں کی کمی نہیں لیکن اللہ رب العزت کا کرم کہ ان گڈھوں سے بچ کر صحیح سلامت آگے بڑھتے رہنے کا حوصلہ اور راستہ ملتا رہا ہے،کبھی تنہا اور کبھی کسی وسیلے سے۔

عہدِ طفولیت سے شعوری زندگی تک میری ذہنی وفکری تربیت میں والدین اور چھوٹی دادی کا کردار سب سے اہم رہا ہے اور انہی کی دعاؤں نے اس دل سوز اور غم بار ماحول میں بھی مجھے سرگرم کار رکھا ہے پھر بھائی جان پروفیسر نورالحسن انصاری کا کردار بھی کچھ کم اہم نہیں کہ میری یہ پوزیشن انہی کی منت کش ہے۔

اس مقام پر اپنے تمام دوستوں اور بہی خواہوں کا شکریہ ادا کرنا بھی اپنا اخلاقی فریضہ سمجھتا ہوں جنھوں نے تعلیمی وسماجی زندگی میں کسی بھی موڑ پر میری اعانت فرمائی ہے۔

شکیل احمد سودیشی اور ذوالفقار انور کی نوازشیں میری زندگی میں خوش گوار تبدیلیوں کا موجب رہی ہیں۔شکیل احمد نے اپنی محبتوں کے دروازے میرے لیے ہمیشہ کھلے رکھے اور ذوالفقار نے اپنی رفاقتوں کا سلسلہ دراز رکھا۔سچ ہے سچے دوست مشکل سے ملتے ہیں۔ان کی عنایتوں کا تقاضا تھا کہ ان کا نام اولین کتاب ساحرلدھیانوی:حیات اور کارنامے'' میں ہوتا لیکن بہ وجوہ یہ دونوں نام طبع ہونے سے رہ گئے۔اس کا مجھے بے حد افسوس ہے اس لیے اور بھی کہ ان کے بغیر میرے دیرینہ رفیقوں کی فہرست مکمل نہیں ہو سکتی،ان لوگوں کا خصوصاً سپاس گزار ہوں۔

مبین چچا جان (ریاض سعودی عرب) کا بے حد ممنون ہوں جن کی کرم فرمائیاں JNU کے ایام میں میرے لیے نہ صرف ذہنی سکون کا ذریعہ بنیں بلکہ میری فکری آسودگی اور خوش حالی کا موجب بھی ہوئیں۔

اپنے تمام اساتذۂ کرام خصوصاً پروفیسر محمد حسن، پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی، پروفیسر نصیر احمد خاں، ڈاکٹر اسلم پرویز، ڈاکٹر اشفاق محمد خاں، مولانا مشتاق احمد شوق مرحوم صدر شعبۂ فارسی جامعہ دارالحدیث مئو، مشتاق شبنم اور ڈاکٹر منور انجم اور ان کا بھی جن سے میں نے کسی نہ کسی مرحلے میں کسبِ فیض کیا ہے، احسان مند ہوں کہ انہی حضرات کی رہنمائی نے اردو زبان وادب سے میرے والہانہ لگاؤ کو مہمیز کیا۔ میرا شعور نقد جیسا بھی ہے انہی کا رہین منت ہے۔

زندگی کے چند ادوار میں سے JNU کا زمانہ شاید میری زندگی کا سب سے خوش گوار اور روشن زمانہ رہا ہے اور اس کا کریڈٹ محمد اسعد (دری یونٹ آل انڈیا ریڈیو، نئی دہلی) کو جاتا ہے جن کی وساطت سے میں JNU تک پہنچ سکا تاہم JNU میرے ذہن میں آج بھی زندہ ہے تو یہ ڈاکٹر محمد اظہر کی رفاقت کا اثر ہے۔ ان کی فکری قوت، علمی لیاقت اور اردو سے ان کی موانست کے باوجود ہمارے چند اساتذۂ کرام نے ان کے ساتھ نہ صرف ناانصافی کی بلکہ ان کی فکری بصیرت اور ان کی شعر فہمی پر بھی سوالیہ نشان لگا دیا۔ حالانکہ JNU کے رفقا کے علاوہ اساتذۂ کرام بجائے خود ان کی صلاحیتوں کو تسلیم کرتے ہیں اور یہ بھی کہ ان کی فہم و فراست خصوصاً تفہیم شعر کے معاملے میں جتنی قوی اور ذکی ہے، اچھے اچھوں کے بس سے باہر ہے۔ کم وبیش یہی رویہ ڈاکٹر خورشید انور کی تنقیدی بصیرت کے خلاف بھی اپنایا گیا اور ان کی بوقلموں فکر کو لایعنی قرار دیا گیا اس سلسلے میں، میں اس کے علاوہ اور کیا کہوں؟

پھر رہے ہیں سر برہنہ صاحبِ فکر ونظر
آگہی اور اتنی رسوا، آگہی کے شہر میں (انور ظہیر)

میرا یہ ادبی سفر پروفیسر محمد شاہد حسین، ڈاکٹر انوار عالم (انور پاشا) اور ڈاکٹر مظہر حسین (مظہر مہدی) (ہندوستانی زبانوں کا مرکز JNU) کے ذکر کے بغیر ادھورا رہے گا۔ جن کی سعی وکاوش نے نہ صرف شعبۂ اردو کی سابقہ حسین روایات کو زندہ و برقرار رکھا ہے بلکہ اس کو ایک ادبی سرچشمے کی حیثیت بھی دے دی ہے۔ ایم اے، ایم فل اور پی ایچ ڈی کی نشستوں میں اضافہ اس کا ثبوت ہے۔ اسے میں ان حضرات کی بلند حوصلگی اور اردو زبان وادب سے ان کے والہانہ لگاؤ سے تعبیر کروں گا۔ ان کا خصوصاً سپاس گزار ہوں کہ انھوں نے مجھے گزشتہ روایات کا حصہ سمجھ کر فراموش نہیں کیا بلکہ ہنوز اپنے ذہن ودل سے قریب تر رکھا ہے۔ پھر ڈاکٹر عزیز الرحمٰن (صدر شعبۂ اردو، گورنمنٹ گرلس پی جی کالج، غازی پور) بھی ہیں جو ہر چند کہ بی اے سے

میرے ساتھ ہیں لیکن ان سے بھی JNU میں جو تعلق قائم ہوا وہ آج بھی استوار ہے۔ اسی سلسلے میں ڈاکٹر حسن محمود (پروفیسر، شعبۂ تاریخ)، ڈاکٹر وجیہ الدین (ریڈر شعبۂ فارسی) ایم ایس یونیورسٹی بڑودہ، دیپک بد کی (مشہور افسانہ نگار اور چیف پوسٹ ماسٹر جنرل، جموں و کشمیر)، ڈاکٹر علی جاوید (ڈائرکٹر قومی کونسل برائے فروغ زبان اردو)، ڈاکٹر صاحب علی (صدر شعبۂ اردو ممبئی یونیورسٹی)، ڈاکٹر غلام حسین (اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اردو، مادھو کالج، اجین) اور ڈاکٹر حدیث انصاری (اسلامیہ کریمیہ کالج اندور) بھی آجائیں گے جن کی شخصیت نہ صرف فکر و نظر کی توانائی کی علامت ہے بلکہ زندگی کو بلند حوصلگی کے ساتھ جینے کا اشاریہ بھی ہے۔ ان حضرات کو میں اپنے عزیزوں میں شمار کرتا ہوں لہٰذا ان کی کرم فرمائیوں کے عوض ان کا تہِ دل سے شکر گزار بھی ہوں۔ اس ضمن میں ارشاد شیخ، ڈاکٹر مسیح الزماں انصاری، محترمہ صغریٰ بخاری، فیضان سعید اور عبدالودود کا ذکر بھی ضروری ہے کہ انھوں نے اپنا ہر ممکن تعاون دیا۔

برادرم ڈاکٹر مقتدیٰ حسن ازہری اور ماسٹر شوکت عمر انصاری کا بھی احسان مند ہوں جنھوں نے حسبِ موقع وضرورت نہ صرف اپنے مفید مشوروں سے نوازا بلکہ مصائب آلود راہوں سے بچ نکلنے میں میری امداد بھی فرمائی۔

معتبر شاعر اور مستند ناقد پروفیسر محمد حسن، مظہر امام، پروفیسر مغنی تبسم، پروفیسر وارث علوی اور پروفیسر قمر رئیس صاحبان کی عنایتیں بھی اس راہ میں رہ نما بن کر حوصلہ جگاتی رہیں لہٰذا ناسپاسی ہوگی اگر ان کا ذکر نہ کروں نیز ان تمام مدیران کا ممنون ہوں جنھوں نے میرے مضامین کو قابل اشاعت سمجھا اور مجھے عزت بخشی۔

منور علی سیٹھ، فضا ابن فیضی اور آثر انصاری ایسے اُردو کے بہی خواہوں نے مئو کے ادبی ماحول کو ایک عرصے تک سازگار بنائے رکھا اور ایسی لائبریری کی بناء ڈالی جو عوام وخواص ہر دو کے لیے شمعِ ہدایت بنی۔ ان میں منور علی سیٹھ کا مقام شاید سب سے اونچا ہے جن کی مساعی جمیلہ نے اس لائبریری کے تانے بانے بنے اور اہل قلم اور اہل ہنر (غنی احمد غنی، مشتاق شبنم، سہیل الرحمٰن وغیرہ) حضرات کی رفاقت میں اسے ایسا سرچشمہ بنا دیا جہاں سے تشنگان علم سیراب ہوکر نکلتے ہیں لہٰذا بحیثیتِ بانیِ دانش کدہ اردو لائبریری اپنی ان بے مثل خدمات کے لیے وہ ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ اس لائبریری میں نایاب و کم یاب کتابوں کا ذخیرہ اور متعدد مخطوطات کا وجود ان لوگوں کی اردو نوازی اور علم دوستی کا بیّن ثبوت ہے۔ لیکن مشتاق کار کے بعد ماسٹر انیس احمد

ایم ایس سی (پرنسپل مسلم انٹر کالج مئو) کے زمانے تک کسی طرح اس کا وجود برقرار رہا اور اب گویا اس مقام پر کبھی لائبریری تھی ہی نہیں والا معاملہ ہو گیا ہے۔ میں اسے اپنی زبان وتہذیب کی طرف سے عدم توجہی بلکہ تہذیبی تعطل اور عوامی بے حسی سے تعبیر کرتا ہوں۔ مجروحؔ صاحب نے اسی بے حسی کو تازیانہ لگایا ہے ؎

زباں ہماری نہ سمجھا یہاں کوئی مجروحؔ

ہم اجنبی کی طرح اپنے ہی وطن میں رہے

مشتاق شبنم کا یہ خیال بھی اسی جانب اشارہ کرتا ہے کہ ''یہ بڑی نازک صورت حال ہے، اردو قارئین کی تعداد روز بروز کم سے کم تر ہوتی جارہی ہے۔ خدانخواستہ فضاؔ صاحب کا یہ گمان صحیح نہ ہو جائے ؎

مومنؔ اور غالبؔ کو، اب سجاؤ گے آخر، کن نگار خانوں میں

اجنبی زباں اردو، اپنے ساتھ اے لوگو! کوئی ترجماں رکھو''

اور تلوک چند محرومؔ کی دل برداشتگی تو یہاں تک جا پہنچی ؎

اردو کا چمن اجڑ رہا ہے، افسوس

کیا نقشِ حسیں بگڑ رہا ہے، افسوس

ہے پیکرِ دل نواز اردو، جس پر

سایہ نفرت کا پڑ رہا ہے، افسوس

لیکن افسوس اس بات کا اور زیادہ ہے کہ اردو داں حضرات بھی اردو کی ناپذیرائی میں برابر کے شریک ہیں اور ہنوز یہ سلسلہ جاری ہے۔ کہتے ہیں ہمارا ملک پسِ مرگ عزت بخشتا ہے اور زندہ کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن جب زندگی میں کماحقہٗ عزت نہیں بخشی تو بعد از مرگ بھی کسی ڈھونگ اور ہنگامے کی ضرورت کیوں؟ بات خواہ زبان کی ہو یا انسان کی۔ غالب صدی پر، غالب اور اردو کے تعلق سے ساحرؔ کی نظم اسی خیال کا آئینہ ہے۔ آثرؔ صاحب تو اب ہیں بھی نہیں۔ اللہ تعالیٰ انھیں غریقِ رحمت کریں اور فضاؔ ابن فیضی اور منور علی سیٹھ صاحبان کا سایہ تادیر قائم رکھیں۔ آمین۔

اس انتخاب کو ترتیب دینے کے بعد سب سے اہم مرحلہ کمپوزنگ اور طباعت کا سامنے آیا، اللہ بھلا کرے عزیزی ڈاکٹر فوزان احمد (لکچرر شعبۂ عربی، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی) اور عزیزم اطہر افضال (ریسرچ فیلو، شعبۂ عربی، JNU، نئی دہلی) کا، کہ انھوں نے میرے ان مسائل کو محسوس کیا اور عدیم الفرصتی کے باوجود اپنا

بھرپور تعاون دیا۔ بلکہ فوزان احمد نے اسے اپنا کام سمجھ کر انجام تک پہنچایا۔ اس طرح یہ بکھرے ہوئے مضامین کتابی شکل میں یکجا ہو سکے۔ اخیر میں ان لوگوں کا ذکر، جن کے بغیر نہ پیش گفتار مکمل ہے نہ میری ذات۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے اپنی خالہ ساجدہ منیر، اپنے بھائیوں اجمل صغیر ننھے، شاہد منیر، راشد منیر، حامد منیر، ارشد منیر اور اپنی بہنوں فرحت جہاں، نزہت جہاں اور نکہت اسلم پرویز کا ذکر، جن کی محبتیں اور عنایتیں میرے لیے کسی سرمائے سے کم نہیں، پھر گھر آنگن کے وہ تمام چاند ستارے یعنی انتخاب، لبنیٰ، محمد، الماس، طوبیٰ، ثمرہ، ماریہ، منی اور بابو ارمان بھی ہیں، جن سے نہ صرف گھر آنگن منور ہے بلکہ ان کی نگاہیں میرے لیے ہمیشہ فرش راہ بھی رہا کرتی ہیں اور شگفتہ جنھیں میں صرف اپنی شریک احساس ہی نہیں بلکہ جان و دل نثار کر دینے کے حوصلے سے معمور تصور کرتا ہوں ان کی غم گساری اور ہم دردی میرے لیے زندگی کی توانائی ہے میں اسی محبت اور خلوص سے یہ کتاب ان کی نذر کرتا ہوں گر قبول افتد زہے عز و شرف۔

ڈاکٹر انور ظہیر انصاری
اردو لکچرر شعبۂ فارسی، عربی اور اردو
مہاراجہ سیاجی راؤ یونیورسٹی
بڑودہ-۳۹۰۰۰۲ (گجرات)

مجروحؔ سلطان پوری: غزل کے کلاسیکی لہجے کا البیلا شاعر

ہر عہد کی اپنی قدریں اور اپنے تقاضے ہوتے ہیں جو بتدریج بدلتے ہوئے عہد کے ساتھ تبدیل ہوتے رہتے ہیں اور نئی زندگی اور نئے حالات میں نئی حسیت کے ساتھ ابھرتے اور ڈوبتے رہتے ہیں، اسی طرح زندگی بھی ہمیشہ دو نہج پر گزرتی ہے ایک تو وہ جو ماضی کی روایتوں کے احیا اور اس کی قدروں کی بقا پر محیط ہے اور دوسری وہ جو کشمکش حیات اور ماضی و حال کے تضادات کی روشنی میں مستقبل کی تابناکی کی ضامن بنتی ہے۔

مجروحؔ کی شاعری میں یہی آخر الذکر محاسن کارفرما ہیں۔ ان کے یہاں ایک طرف رومانوی ارتعاش ہے جو حسن و جمال کے وقار اور نفسیاتی کیفیت و نسائی بانکپن کی تصویری حرارت سے ہم آغوش ہے اور دوسری جانب عظمتِ انسان کا شدید احساس اور مستقبل کی بہتری کی آرزومندی اور زندگی کا متحرک عکس بھی ہے ۔

کبھی جادۂ طلب سے جو پھرا ہوں دل شکستہ
تری آرزو نے ہنس کر وہیں ڈال دی ہیں باہیں

تقدیر کا شکوہ بے معنی جینا ہی تجھے منظور نہیں
آپ اپنا مقدر بن نہ سکے اتنا تو کوئی مجبور نہیں

جس طرف بھی چل پڑے ہم آبلہ پایانِ شوق
خار سے گل اور گل سے گلستاں بنتا گیا

دل سے ملتی تو ہے اک راہ کہیں سے آکر
سوچتا ہوں یہ تری راہ گزر ہے کہ نہیں

مرے پیچھے یہ تو محال ہے کہ زمانہ گرم سفر نہ ہو
کہ نہیں مرا کوئی نقشِ پا جو چراغِ راہ گزر نہ ہو

ساحل احمد، مجروحؔ کے اس شعری محاسن کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مجروح کی غزلوں میں زمانی و مکانی احساس کی خوبصورتی اور سنجیدگی، تہذیبی و تمدنی قدروں کی امین ہے۔ ان کی تخلیق کردہ حسن کی تصویریں بھی انتہائی جسمانی ہونے کے باوجود انتہائی لطیف، انتہائی جمیل اور انتہائی متین ہوتی ہیں۔ جن میں غمِ دنیا، غمِ جاناں، غمِ عشق اور غمِ افکار کا مجتمع تصور ملتا ہے جو ان کے اعجازِ فن کے ساتھ سوز و گداز اور معنوی جدت کو بھی نمایاں کرتا ہے''۔(۱)

ساحل احمد نے مجروحؔ کے یہاں جس زمانی و مکانی خوبصورتی اور سنجیدگی کا احساس دلایا ہے وہ مجروحؔ کی رومانی حقیقت پسندی ہے جو زندگی کے گہرے شعور سے پیدا ہوئی ہے یہی سب ہے کہ احساس جمال اور زندگی کی رنگینیوں کی خواہش مجروحؔ کی غزلوں میں پوری جزئیات کے ساتھ ابھری ہے مگر اس میں اکتاہٹ یا نامرادانہ کیفیت نہیں بلکہ زندگی کی تلخ ترین حقیقتوں اور حالات و ماحول کی پیدا کردہ محرومیوں کے ساتھ نبرد آزما ہونے اور جرأت مندی کے ساتھ گلے لگا لینے کا حوصلہ ہے اور دراصل یہی رجائی بانکپن مجروحؔ کی غزلوں کی پہچان ہے۔ زندگی کے ہر موڑ پر الجھنیں ہیں، غم ناکیاں اور پیچیدگیاں ہیں اور راہ منزل کے مصائب بھی ہیں لیکن انہی میں زندگی کی سرور انگیز کیفیت اور تابناک مستقبل کا کیف رچا بسا ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں اداسی اور افسردگی کا گزر نہیں ہے بلکہ زندگی کے یہ دکھ درد ہی رہنما بن جاتے ہیں چنانچہ سخت اور دشوار گزار راہیں آسان ہو جاتی ہیں اور زندگی گزارنے کا پُر طمانیت احساس بیدار ہو جاتا ہے جس میں تنہا زندگی کا اکیلا پن بھی کارواں کی شکل میں ابھرتا ہوا دکھائی دیتا ہے جو انسان کی حوصلہ مندی اور خود اعتمادی پر دلالت کرتا ہے ؎

جب ہوا عرفاں تو غم آرامِ جاں بنتا گیا
سوزِ جاناں دل میں سوزِ دیگراں بنتا گیا

شمع بھی اجالا بھی میں ہی اپنی محفل کا
میں ہی اپنی منزل کا راہ بر بھی راہی بھی

میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

جلا کے مشعلِ جاں ہم جنوں صفات چلے
جو گھر کو آگ لگائے ہمارے ساتھ چلے

یہاں یہ امر قابل غور ہے کہ مجروح کی غزلوں میں زمانے کی گردشوں کا مارا ہوا جو کردار ابھرتا ہے وہ خود مجروحؔ کا کردار ہے جو نہ صرف خودداری کے دائمی احساس سے مملو ہے بلکہ اس میں صعوبتوں سے آنکھیں ملا کر جینے کا حوصلہ ہے، جوش ہے اور ولولہ ہے اور دردمندی اور ہم دردی بھی ہے اور جذبۂ ایثار کا جوہر بھی ؎

الگ بیٹھے ہیں پھر بھی آنکھ ساقی کی پڑی ہم پر
اگر ہے تشنگی کامل تو پیمانے بھی آئیں گے

مرے ہاتھ ہیں تو بنوں گا خود میں اب اپنا ساقیِ میکدہ
خمِ غیر سے تو خدا کرے لبِ جام بھی مرا تر نہ ہو

یہ محفلِ اہلِ دل ہے یہاں، ہم سب میکش، ہم سب ساقی
تفریق کریں انسانوں میں، اس بزم کا یہ دستور نہیں

پروفیسر محمد حسن نے مجروحؔ کو سجیلا غزل گو(۲) اور غزل کے کلاسیکی لہجے کا مزاج داں (۳) بجا طور پر اسی لیے تو کہا ہے کہ ان کے یہاں غزل کی جو سجی سنوری شکل دیکھنے کو ملتی ہے اور محسوساتی کیفیات کا حصہ بن کر ابھرتی ہے وہ اردو شاعری کے کلاسیکی لہجے سے ان کی رغبت اور اثر پزیری کے سبب ان کے یہاں در آئی ہے اور یہ کلاسیکی رچاؤ ایک طرف ان کے نجی احساسات اور ذاتی تجربات سے ہم آہنگ ہو کر نئی اشاریت و ایمائیت کے ساتھ رومانوی پیرائے میں ظاہر ہوا ہے اور دوسری طرف نئی حسیت اور جدید تقاضوں میں ڈھل کر حقیقت کا

برملا اظہار بھی بن گیا ہے۔

اردو شاعری کے موضوعات کا کینوس بہت وسیع ہے اور تمام تر موضوعات میں نفسِ مضمون تک پہنچنا مشکل ترین مرحلہ، اور مجروحؔ ہر مقام سے کامیاب و کامراں گزرے ہیں یہ کہنا ذرا مشکل ہے۔ دوسری اہم بات یہ کہ شاید و باید کوئی ایسا مضمون ملے جسے ہم نیا کہہ سکیں۔ مجروحؔ کے یہاں بھی اس کی تسلیم شدہ صورت ملتی ہے:

ع دہر میں مجروحؔ کوئی جاوداں مضموں کہاں؟

البتہ ان مضامین و موضوعات میں اپنی الگ پہچان بنا لینا یقیناً قابلِ لحاظ امر ہے۔ لیکن مجروحؔ کی پوری غزلیہ شاعری کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ:

ع میں جسے چھوتا گیا وہ جاوداں بنتا گیا

تاہم یہ تو تسلیم کرنا ہی ہوگا کہ مجروحؔ کے یہاں وہی روایتی مضامین ان کی انفرادی شناخت کے مظہر بنے ہیں۔ مثلاً عظمت انسان اور انسان دوستی کا مضمون مجروحؔ کی غزلوں کا اساسی پہلو ہے۔ لیکن یہ انسان مجروح نہیں بلکہ حالات کی قید و بند سے نبرد آزما وہ انسان ہے جو زندگی کی برکتوں کے حصول کی خاطر کوشاں تو ہے لیکن تقدیر کا شکوہ نہیں کرتا بلکہ اپنا مقدر خود بناتا ہے چنانچہ اس عمل میں مجبوریوں کے نقوش کے پہلو بہ پہلو عزم و حوصلہ کا پیغام بھی ابھرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عظمت انسان کے تحفظ اور اعلا اقدار حیات کی بقا کا احساس ان کی شاعری میں عام ہے اور اسی فکری گہرائی و گیرائی نے ان کے یہاں فلسفیانہ اندازِ نظر بھی پیدا کیا ہے ؎

خودکشی ہی راس آئی، دیکھ بدنصیبوں کو
خود سے بھی گریزاں ہیں بھاگ کر زمانے سے

یہی جہاں ہے جہنم، یہی جہاں فردوس
بتاؤ عالمِ بالا کے سیر بینوں کو

ہم ہی کعبہ، ہم ہی بت خانہ، ہمی ہیں کائنات
ہو سکے تو خود کو بھی اک بار سجدہ کیجیے

ہیں اس کشاکشِ پیہم میں زندگی کے مزے
پھر ایک بار کوئی سعیِ ناتمام کریں

مجروحؔ کے شعری امتیازات اور انفرادی فکری رویے اور لب و لہجے سے متعلق پروفیسر محمد حسن تحریر فرماتے ہیں:

''مجروحؔ سلطانپوری غزل کے قتیل ہیں۔حق یہ ہے کہ دورِ حاضر میں ان جیسا تجیلا اور طرح دار غزل گو نایاب ہے۔انھوں نے غزل کو سیاسی رمزیت ہی نہیں ترقی پسند حسیت سے روشناس کیا۔دو چار براہِ راست قسم کے شعر بھی کہہ ڈالے اور ان کو لے کر ایسا ہنگامہ مچا کہ ان کی غزل کی طرح داری اور تجیلا پن اس شور میں دب گیا''۔(۴)

براہِ راست قسم کے اشعار کہنا ادبی معیار کے منافی تو ہوسکتا ہے لیکن اس کے عوض پورے شعری سرمائے کو رد کر دینا یا اس سے چشم پوشی کرنا کسی المیہ سے کم نہیں اور یہ صرف مجروحؔ کی شعری بصیرتوں کا ہی المیہ نہیں تھا بلکہ پوری اردو شاعری کا المیہ تھا اور ان نظریہ ساز ناقدین کا بھی جن کے نزدیک ادب سے زیادہ نظریات اہم ہیں۔انھیں رویوں کے زیر اثر مجروحؔ کو کہنا پڑا تھا کہ:

''نظم کے حمایتی ناقدوں نے تمام غزل گویوں کو پس پشت ڈال دیا کہ ترقی پسند نظریات کی بھر پور ترجمانی سے غزل قاصر ہے۔یہی نہیں میری خوبیوں کو نظر انداز کر کے صرف چند خامیوں کو میرا معیارِ فن ٹھہرایا گیا''۔(۵)

اور یہی وہ خامیاں تھیں جنھیں پروفیسر وارث کرمانی نے مخالفین کے ہاتھ میں چھیڑی سے تعبیر کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

''قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ یہ رہزنی قارئین یا سامعین نے نہیں کی ہے بلکہ اہلِ قلم نے کی ہے جنھیں ادب کا امین اور پاسبان کہا جاتا ہے''۔(۷)

یہ تو رہی بات ان معاصر اہلِ قلم حضرات کی جنھوں نے مجروحؔ کی فکر انگیزی کو فراموش کیا لیکن ''اب جب کہ شعر و ادب کی قیادت بعد والی نسل کے ہاتھ میں پہنچ گئی ہے اور اس زمانے کے نقاد تنقید کی نئی بائبل تیار کر رہے ہیں تو اس وقت بھی مجروحؔ کو ادبی تنقید میں وہ جگہ نہیں دی جا رہی ہے جس کے وہ مستحق ہیں''۔(۸)

اس قدر نکتہ چینی اور مخالف ہواؤں کے باوجود غزل کا اعتبار قائم رکھنا بجائے خود مجروحؔ کے مشرقی شعریات کے احترام اور کلاسیکی ادبی روایات پر ایقان کو مترشح کرتا ہے۔جو لفظی ہیرا پھیری اور ترکیبات و

تشبیہات کے ذریعہ محض تزئین و آرائش کے بجائے معروضی حقیقتوں کو جمالیاتی احساس کے ساتھ مربوط کرنے سے عبارت ہے۔

بچا کے لائے ہم اے یار پھر بھی نقدِ وفا
اگرچہ لٹتے ہوئے رہزنوں کے ہاتھ چلے

ستم کہ تیغِ قلم دیں اسے جواے مجروحؔ!
غزل کو قتل کرے، نغمے کو شکار کرے

مجروحؔ لکھ رہے ہیں وہ اہلِ وفا کا نام
ہم بھی کھڑے ہوئے ہیں گنہگار کی طرح

تجھے نہ مانے کوئی تجھ کو اس سے کیا مجروحؔ
چل اپنی راہ، بھٹکنے دے نکتہ چینوں کو

بے تیشۂ نظر نہ چلو راہ رفتگاں
ہر نقش پابلند ہے دیوار کی طرح

ہجومِ دہر میں بدلی نہ ہم سے وضعِ خرام
گری کلاہ ہم اپنے ہی بانکپن میں رہے

ان اشعار کو دیکھیے نہ الفاظ نئے نہ مضامین، لیکن ان کی ترتیب اور پیش کش میں حسن ہے فنی رچاؤ ہے اور تجرباتی واقعیت ہے اور زمانے کی ناقدری کے سبب تلخی بھی ہے لیکن مجروحؔ کی اسلوبی جدتوں کے ذریعہ حلاوت میں تبدیل ہو رہی ہے۔ ان کا معنوی نظام فکر و جذبہ کی اس سطح کو مرتعش کرتا ہے جس کا ایک سرا کلاسیکی روایتوں کا پابند ہے اور دوسرا عصری مسائل سے وابستہ۔ تاہم مجروحؔ کے سلسلہ میں ناقدین اور اہلِ قلم کی اس بے اعتنائی کے اسباب کیا محض براہ راست قسم کے اشعار ہی رہے یا کچھ اور؟ یہ امر وضاحت کا متقاضی ہے کیوں کہ مجروحؔ کا دفاع کرنے کے باوجود پروفیسر محمد حسن نے ان کی شہرت کا مدار نظم اور گیت پر رکھا ہے[۹] اور پروفیسر وارث کرمانی کے مطابق ان کی تخلیقی صلاحیت کا بیشتر حصہ فلمی گانے لکھنے میں صرف ہو گیا۔[۱۰] لیکن ان

بیانات کوتسلیم کرنے میں مجھے ذرا تامل ہے کیوں کہ ساحرؔ، کیفیؔ اور جاں نثار اخترؔ بھی فلموں سے وابستہ رہے ہیں لیکن اس طرح کی کسی اختلافی بحث کا ذکر نہیں آیا۔ لہٰذا میرا استدلال یہ ہے کہ یہ رویہ غزل سے انحراف اور براہِ راست (خطیبانہ یا بیانیہ) انداز کو برتنے (۱۱) کی منظم کوششوں کا نتیجہ ہے جسے بقول پروفیسر محمد حسن ترقی پسند تحریک کے بعض علم بردار ترقی پسندی کی پہچان سمجھتے تھے (۱۲) اس کا ذکر فیضؔ نے بھی داغ داغ اجالا، والی اپنی غزل کے ضمن میں کیا ہے اور مجروحؔ کا بیان بھی خاصا اہم ہے کہ فیضؔ کی دست صبا ۱۹۵۳ء میں آئی جب کہ اس سے قبل یعنی ۱۹۴۵ء تا ۱۹۵۳ء تک کی میری شعری تخلیقات کی نظر انداز کیا گیا اور ان نو برسوں کی میری ساری کاوشوں سے چشم پوشی کی گئی۔ (۱۳) بہر حال کہاں تک ذکر کیا جائے لیکن چوں کہ یہ سب باتیں مجروحؔ کی قدر و قیمت متعین کرنے میں معاون ہیں لہٰذا سرسری گزرنا بھی ناممکن تھا۔ آمد برسر مطلب۔

مجروحؔ کی شاعری کا آغاز ترقی پسند تحریک کے قیام کے آس پاس ہوا۔ ممبئی میں نہیں بلکہ ممبئی سے بہت دور سلطان پور میں۔ گو یوسف ناظم نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ اس وقت تک مجروحؔ غالباً مستند غزل گو شاعر ہو گئے تھے (۱۴) جو میری تحقیق کے مطابق درست نہیں ہے کیوں کہ مشعلِ جاں، کی پہلی غزل کے نیچے ۱۹۴۵ء مندرج ہے اور مجروحؔ نے اپنے انٹرویو میں بھی ۱۹۴۵ء کا ہی ذکر کیا ہے جب کی ترقی پسند تحریک کا قیام ۱۹۳۶ء میں عمل میں آچکا تھا۔ ہاں یہ بات ضرور اہم ہے کہ مجروحؔ بعد میں ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہو گئے تھے لیکن ان کے سامنے ترقی پسند غزل کی کوئی مستحکم روایت موجود نہیں تھی۔ اس کی توثیق کے لیے مجروحؔ کا بیان نقل کرتا ہوں، لکھتے ہیں:

> ''وہ زمانہ بھی ۴۵ء ہی کا ہے جب میں ترقی پسند مصنفین کی انجمن سے وابستہ ہوا اور ترقی پسند زاویے سے زندگی اور فن کو دیکھنا شروع کیا اور غزل میں ان کے برتنے کی ابتدا کی مگر چوں کہ اس وقت تک غزل کی اپنی کوئی ایسی روایت نہیں تھی جسے ترقی پسند نقطۂ نظر سے واضح اور مستقل کہہ سکیں اس لیے اس راہ کے تنہا مسافر ہونے کی حیثیت سے ٹھوکریں بھی کھائیں''۔ (۱۵)

لہٰذا یہ کہنے میں عذر و تامل نہیں ہونا چاہئے کہ مجروحؔ نے نہ صرف ترقی پسند غزل کی روایت مرتب کی ہے بلکہ اسے فروغ دینے میں نمایاں کردار بھی ادا کیا ہے۔

بیسوی صدی کی ابتدا نہ صرف اردو غزل بلکہ پورے ادب کے لیے جدید رجحانات سے ہوئی اور ترقی پسند تحریک کے آغاز کے بعد اردو شعر و ادب میں ایک نئی روشن خیالی بھی پیدا ہوئی نیز اس عہد میں غزلیہ

شاعری سے انحراف اور موضوعاتی شاعری اور نیچرل ازم کے تحت نظم گوئی کی طرف رجحان بھی بڑھا۔ لہٰذا اکثر شعراء نے غزلیہ روایت کو تج کر نظم کو ہی اپنے خیالات و جذبات کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ اس میلان کے برعکس غزل میں ہی نئی معنویت اور نئی حسیت کا عکس بھی ابھرا اور شعراء کی اس بھیڑ میں چند شاعر وہ بھی تھے جنھوں نے غزل کی وسعت و ہمہ گیری کو محسوس بھی کیا اور ایک ایسے دور میں جب کہ غزل کی صنف، جیسا کہ مذکور ہوا، صنفِ معتوب ٹھیری تھی، نئی رمزیت اور جدید آہنگ کے ساتھ اس آواز کو جو محض نظم کا حصہ بنتی جا رہی تھی، غزل کے سانچے میں ڈھال کر نئی زندگی کا ترجمان بنا دیا۔ اور مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ بیشتر ترقی پسند غزل گویوں میں مجروحؔ کا قد سب سے اونچا رہا۔ اس کی اہم وجہ مجروحؔ کے بنیادی تعلیمی رشتے ہیں۔ مجروحؔ عربی مدارس سے فارغ التحصیل ہیں جہاں انھیں نہ صرف عربی و فارسی ادبیات کا براہ راست درک ہوا بلکہ انہی روایات سے کسبِ فیض کر کے انھوں نے اپنی شعری زندگی کا آغاز بھی کیا۔ چنانچہ صنف غزل سے جو رشتہ دورِ آغاز میں قائم ہوا اخیر تک نہ ٹوٹا۔ لہٰذا کہہ سکتے ہیں کہ مجروحؔ غزل کے مزاج داں اور نکتہ سنج و نبض شناس ہی نہیں کلاسیکی لہجے کے پاسدار بھی ہیں۔ مجروحؔ کے یہی وہ فکری سرچشمے ہیں جنھوں نے ان کے یہاں لفظیات کی شناخت اور علامات و استعارات کی سلیقہ شعاری کا ہنر پیدا کیا۔ یہی وجہ ہے کہ پوری ترقی پسند غزلیہ شاعری میں لفظوں کے ذریعہ کیفیت پیدا کرنے کا جو سلیقہ اور ہنر مجروحؔ کے یہاں ملتا ہے دوسرے غزل گویوں کے یہاں نایاب نہیں تو کمیاب ضرور ہے اور دراصل اسی کیفیت نے ان کی شاعری میں داخلی آہنگ بھی پیدا کیا ہے جس کے بغیر غزل شاید مکمل بھی نہیں ہو سکتی کیوں کہ اس کے لیے احساس کی شدت ناگزیر ہے اور مجروحؔ کے یہاں جذبہ و احساس کی یہ شدت ان کے تجربات و مشاہدات سے ہم آہنگ ہو کر ایک وحدت کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ اس لحاظ سے غور کریں تو معلوم ہوگا کہ مجروحؔ نے غزل کو نہ صرف نیا لب و لہجہ ہی عطا کیا ہے بلکہ ترقی پسند غزل کی روایت بھی مرتب کی ہے جس کا ترقی پسند شاعری میں فقدان تھا۔ لہٰذا ان کا دعویٰ بالکل درست ہے کہ

میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

مجروحؔ کے یہاں شاعری موضوعات کے انتخاب کا نام نہیں بلکہ زندگی کے اظہار کا نام ہے اس ضمن میں ان کا یہ خیال بے حد اہم ہے کہ:

''ہر صاحبِ فن اور دانشور خواہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہوں یا غیر وابستہ، اگر مظاہراتِ زندگی، فن اور عقائد کا اور انسانی برتاو کا مثبت زاویہ رکھتا ہے تو میں سمجھتا ہوں یہی ترقی پسندی ہے''۔(۱۶)

مجروحؔ نے غزل کو ایک تہذیبی مظہر سمجھا ہے اور اس کے لیے خونِ جگر صرف کیا ہے اور ریاضت کی تکلیفیں جھیل کر اس صنف کو سر بلند کیا ہے ؂

ہم روایات کے منکر نہیں لیکن مجروحؔ
سب کی اور سب سے الگ اپنی ڈگر ہے کہ نہیں

دیارِ جور میں رستہ ہے اک یہی ورنہ
کسے پسند ہے اے دل کہ سیر دار کرے

مجروحؔ سنے کون تری تلخ نوائی
گفتارِ عزیزاں شکر آمیز بہت ہے

بچالیا مجھے طوفاں کی موج نے ورنہ
کنارے والے سفینہ مرا ڈبو دیتے

یہاں استعاراتی نظام کی خوش سلیقگی اور طباق ایجابی اور مراعاۃ النظیر جیسی صنعتوں کے استعمال کی خوبی غزل میں نئے امکانات کے در باز کرتی ہے۔ تاہم یہ بات بھی کم اہم اور غور طلب نہیں ہے کہ شاعری کے مقاصد سے متعلق شعراء کے خیالات یکساں نہیں رہے ہیں لیکن ہر دور میں غزلیہ شاعری ہی اہمیت کی حامل رہی ہے بلکہ یہ خیال زیادہ درست ہوگا کہ غزل ہی اردو شاعری کی سب سے مقبول صنفِ سخن رہی ہے۔ ولیؔ سے لے کر فراقؔ و فیضؔ اور جذبیؔ و مجروحؔ تک غزل مختلف ادوار سے گزرتی رہی مگر اس کی مقبولیت میں کوئی فرق نہیں آیا جب کہ دوسری کتنی اصناف زمانے کے ساتھ ابھرتی اور ڈوبتی رہیں لیکن غزل کا اعتبار آج بھی قائم ہے۔

ترقی پسند تحریک کے دورِ اقتدار میں جیسا کہ مذکور ہوا غزل پر آشوب و ابتلا کا زمانہ بھی گزرا۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ شعراء نے سماجی اور سیاسی تغیرات کے پیشِ نظر ادب کا رشتہ اجتماعی زندگی کی بنیادی

حقیقتوں سے وابستہ کیا اور معاشی و معاشرتی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو موضوعِ ادب بنانے پر زور دیا اس کا ایک بنیادی مقصد تو یہی تھا کہ انسان کے اندر سماجی تبدیلی کا احساس بیدار ہو اس طرح گویا ادب کی افادیت اور مقصدیت کی طرف میلان ہوا اس عہد کے بیشتر شعراء نے غزل سے انحراف کرتے ہوئے نظم کے پیرائے میں عصری مسائل کی عکاسی کی لیکن مجروحؔ نے اس خیال کی نفی کر دی کہ عصری زندگی کی صداقتوں کو اپنے اندر سمو لینے کی وسعت غزل میں نہیں ہے اور صنف غزل میں ہی وہ کارہائے نمایاں انجام دیے جو بعض شاعروں کے یہاں معتوب ٹھہری تھی۔ غزل سے یہ لگاوٹ بجائے خود اس بات کی دلیل ہے کہ زندگی کے معاملات و مسائل سے متعلق ایسا کون سا مضمون ہے جو مجروحؔ کے یہاں نہیں ابھرا، اور دراصل یہی مجروحؔ کی انفرادیت ہے امتیازی شان ہے ؎

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

ڈرا کے موج و تلاطم سے ہم نشینوں کو
یہی تو ہیں جو ڈبویا کیے سفینوں کو

نوا ہے جاوداں مجروحؔ جس میں روحِ ساعت ہو
کہا کس نے مرا نغمہ زمانے کے چلن تک ہے

ترے پاز میں پہ رکے رکے ترا سر فلک پہ جھکا جھکا
کوئی تجھ سے بھی ہے عظیم تر، یہی وہم تجھ کو مگر نہ ہو

مجروحؔ نے گفتگو کے دوران جا بہ جا ان خیالات کا اظہار کیا ہے جو ترقی پسند تحریک کے دورِ اقتدار میں ادب اور شاعری سے متعلق پیش کیے گئے اور جنھیں پروفیسر محمد حسن نے بھی تفصیل کے ساتھ اپنے مضمون میں قلم بند کیا ہے یعنی براہ راست انداز بیان، ہنگامی سیاست کے موضوعات اور فکر کے بجائے وسیع تر حکمتِ عملی اور طریقۂ کار۔ (۱۰) یہ وہ تقاضے تھے جنھیں تحریک کے بعض علم برداروں نے برتنے پر زور دیا اسی کوشش کا ایک نتیجہ وہ بھی تھا جو غزل سے انحراف کی شکل میں سامنے آیا جس کا کچھ ذکر سطور بالا میں ہو چکا ہے یہاں صرف اس بات کو ملحوظ رکھنا ہے جس کی طرف مجروحؔ نے واضح اشارے کیے ہیں ان کا کہنا تھا کہ دراصل ترقی

پسند شاعروں نے اور کچھ ناقدین نے غالبؔ کے تنگنائے غزل کے احساس کو برتنے کی کوشش میں صنفِ غزل کو یکسر نظرانداز کیا، حالانکہ یہ اقتضا راجہ نریندر بہادر والی پٹیالہ کے قصیدہ میں اور بھی نمایاں ہو جاتا ہے جو غالبؔ نے کہا ہے۔

فسانۂ غمِ دل بے سروبن افتادش
سخن بہ نظم چہ اندازۂ بیاں گیرد(۱۸)

اس شعر میں لفظ 'نظم' کا استعمال کر کے غالبؔ نے تنگنائے غزل والے شعر کا ابہام بھی دور کر دیا۔ پھر بھی انھوں نے غزل کا پیرایہ ترک نہ کیا۔

اس ضمن میں ساحل احمد کا خیال بھی خصوصیت کا حامل ہے، رقم طراز ہیں:

تنگنائے غزل کا شکوہ بے معنی اور فضول سی بات ہے۔ آج تو اردو غزل میں ایک نئی معنویت اور انفرادیت کے نقوش اجاگر ہوئے ہیں اور اس کے اسلوب، لب ولہجہ اور زبان و بیان میں انقلابی تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں جس کے زیر اثر نیا شعور، جدید اشارات و علامات، نئے موضوعات، شدید تر اجتماعی اور انفرادی جذبات واحساسات کی ہمہ گیری اور آفاقیت جیسی خوبیاں ادب وشعر میں منعکس ہوئی ہیں۔ (۱۹)

اگر معاملہ صرف اتنا ہوتا تو ایسا بھی نہیں تھا کہ غالبؔ کے سامنے کوئی نظیر نہیں تھی۔ پورے کے پورے نظیر اکبرآبادی ادب کا حصہ بن چکے تھے اور ''غالبؔ چاہتے تو نظم کا پیرایہ بھی اختیار کر سکتے تھے لیکن انھوں نے ایسا اس لیے نہیں کیا کہ یہ محض اظہار کا ایک انداز تھا۔ (۲۰)

مجروحؔ غزل کے مزاج اور اس کی روح سے کماحقہٗ واقف تھے اس لیے انھوں نے اس باریکی کو محسوس کیا، انھیں اس بات کا بھی گہرا احساس تھا کہ ''غزل میں اپنے عہد کے کس موضوع کو کب خوبی سے بیان نہیں کیا گیا جو آج نہیں بیان کیا جا سکتا''۔ (۲۱) اور مجروحؔ نے غزل کے پیرائے ہی میں ان تمام موضوعات کو سمیٹ لیا جن کے بارے میں یہ عام بلکہ خام خیال تھا کہ غزل کا مزاج ان کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

جس طرف بھی چل پڑے ہم آبلہ پایانِ شوق
خار سے گل اور گل سے گلستاں بنتا گیا

مجھے نہیں کسی اسلوبِ شاعری کی تلاش
تری نگاہ کا جادو مرے سخن میں رہے

ہم تو پائے جاناں پر کر بھی آئے اک سجدہ
سوچتی رہی دنیا کفر ہے کہ ایماں ہے

تجھے نہ مانے کوئی تجھ کو اس سے کیا مجروح
چل اپنی راہ بھٹکنے دے نکتہ چینوں کو

وہ شہرِ خوباں کدھر ہے، پھر چلیں اس حضور
زندگی کو دل کہیں اور دل کو نذرانہ کہیں

یہ کوئے یار، یہ زنداں، یہ فرشِ میخانہ
انھیں ہم اہلِ تمنا کے نقشِ پا کہیے

ان اشعار میں لفظوں کا در و بست قابلِ غور ہے جو مجروحؔ کے لہجے کی شائستگی سے ہم آمیز ہو کر نشاطیہ کرب کی پہچان بن گیا ہے۔ پھر ان کی معنویت ہے جو استعاروں کی جدت اور تکرار لفظی کے حسن سے متصف ہی نہیں فعال بھی ہے۔

جیسا کہ گذشتہ صفحات میں عرض کیا گیا کہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ اکثر شعراء و ناقدین نے نظمیہ شاعری کے فروغ کے لیے ساری قوت صرف کر دی اور ایجاز و اختصار اور رمز و کنایہ جو غزل کے بنیادی عناصر ہیں، کی روش کو چھوڑ کر خیالات و جذبات کے برملا اظہار پر زور دیا اور ہنگامی موضوعات (سیاست سے متعلق) کی پیش کش پر اصرار کیا، اس کا اہم سبب یہ بھی تھا کہ ''ہر میدان میں وہ نئے تجربے کرنا اور پرانی پابندیاں توڑنا چاہتے تھے ظاہراً یہ کوئی بہت بڑا کارنامہ یا مستحسن اقدام نہیں تھا پھر سب سے بڑی غلطی انھوں نے یہ بھی کہ میرؔ و غالبؔ کو ترقی پسند نہ سمجھا حالانکہ وہ اپنے عہد کے انتہائی ترقی پسند تھے۔ [۲۲] لیکن انسان کے جذبات و احساسات تابع ہوتے ہیں اس کے حالات و ماحول کے اور وہ شعوری یا غیر شعوری ان کے اثرات قبول بھی کرتا ہے اور عصری ادبی ماحول شعراء و ادباء سے جس طرح کے تقاضے کر رہا تھا مجروحؔ بھی ان سے بے نیاز نہ رہ سکے لہٰذا ان کے یہاں بھی ان ہنگامی موضوعات کا عکس ابھرا۔ براہِ راست قسم کے اشعار خواہ وہ خطیبانہ ہوں یا بیانیہ مجروحؔ کے یہاں انہی اثرات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ لیکن مثال میں جانے کے بجائے یہ عرض کرنا ہے کہ مجروحؔ نے نظرِ ثانی کر کے نہ صرف اس حصار کو توڑا بلکہ ان اشعار کو قلم زد بھی کیا جو غزل کے مزاج کے منافی

تھے۔لیکن اس کا مطلب قطعی یہ نہیں کہ دوسرے ترقی پسند شعراء جو نظمیہ شاعری میں اپنے کمالات کا مظاہرہ کر رہے تھے ان میں فکری تہ داری اور تخیل کی رنگ آمیزی کی کمی اور شعور و آگہی کا فقدان تھا یا ان کے فن پارے نا قابلِ فہم اور خارج از ادب قرار دیے جانے کے لائق ہیں جیسا کہ ترقی پسند ادب کے بعض مخالفین اہلِ قلم حضرات کا خیال ہے ایسی صورت میں تو علامہ اقبال کی ان تمام نظموں کو خارج کر دینا پڑے گا جن کا رنگ و آہنگ خطیبانہ اور وضاحتی ہے ورنہ حقیقت تو یہ ہے کہ ان پر ہم آج بھی سر دھنتے ہیں لہٰذا میرا خیال ہے کہ مجروح سمیت وہ تمام ترقی پسند شعراء جنھوں نے بیانیہ، انقلابی یا خطیبانہ اشعار کہے ہیں وہ بھی کسی نہ کسی سطح پر عصری تقاضوں کو ہی پورا کر رہے تھے جس کی طرف پروفیسر آل احمد سرورؔ نے بھی اشارہ کیا ہے کہ

> ''ادب میں نظریے کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے بھی اسے سب کچھ نہیں مانا جا سکتا اور ادبی تقاضوں کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا''۔(۲۳)

اور علی سردار جعفری نے ان نکات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ

> ''اس وقت اس ادب کی بھی ایک اہمیت تھی جس سے انکار کرنا غلطی ہے اس میں ہیجان زیادہ تھا لیکن یہ ہیجان اس زمانے کے مزاج سے ہم آہنگ ہو گیا''۔(۲۴)

لہٰذا ان تقاضوں کو سمجھنے کے لیے ان تمام تہذیبی و معاشرتی اور سیاسی اقدار اور تاریخی ضرورتوں کو مد نظر رکھنا ہوگا جن کے زیر اثر یہ تخلیقات وجود پذیر ہوئیں اور اگر ایسا کرنے میں ہم ناکام رہتے ہیں تو یہ بات نہ صرف ادبی معاونت کے خلاف ہوگی بلکہ تنقیدی اصابت کے منافی بھی ہوگی۔فن پارے اور تہذیبی اقدار کے ارتباط سے متعلق پروفیسر شمس الرحمن فاروقی کے اس اقتباس سے شاید میرے اس خیال کی توثیق ہو جائے، لکھتے ہیں:

> ''اس بات میں تو شاید کسی کو کلام نہ ہو کہ فن پارہ تہذیب کا مظہر ہوتا ہے اور تہذیب کے کسی بھی مظہر کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب تک ہمیں ان اقدار کا علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری و ساری تھیں۔فن پارے کی حد تک وہ تہذیبی اقدار اس شعریات میں ہوتی ہیں (یعنی ان اصولوں اور تصورات میں ہوتی ہیں) جن کی پابندی کرنے یا کلام (Discourse) میں جن کو رائج کرنے سے کلام Discourse کو اس تہذیب میں فن پارے کا درجہ حاصل ہوتا ہے''۔(۲۵)

جہد آزادی کو ترقی پسندوں نے نہ صرف اپنی شخصیت کا جزو تصور کیا تھا بلکہ اسے سماجی تبدیلی کا ذریعہ بھی قرار دیا تھا لیکن اس کا انجام تقسیم کے سانحے اور فرقہ پرور رویے کی شکل میں سامنے آیا۔ ہیجان و انتشار کے ''ایسے زمانے میں ترقی پسندوں کی یہ ادبی بے اعتدالی کوئی حیرت کی بات نہیں، تاریخ میں ایسے لمحات کا آنا لازم ہے، عناصر کے ایک توازن کو توڑے بغیر کوئی نیا توازن قائم نہیں ہوتا اور اسی شکست و ریخت میں بے اعتدالیاں بھی ہوتی ہیں''۔ (۲۶) تاہم یہ تسلیم کر لینے کے باوجود اس عہد کی وہ تخلیقات جن میں جمالیاتی قدروں سے انحراف اور میکانکی اسلوب کی چھاپ ہے ترقی پسند تحریک کی قدر و قیمت متعین کرنے میں تو معاون ہو سکتی ہیں ادبی تاریخ کی روایت میں کسی خوش نما اضافے کا ذریعہ نہیں بن سکتیں۔ یہی وہ حد فاصل ہے جو مجروحؔ کے یہاں تبدیلی کی خواہش بن کر ابھرا۔

مجروحؔ کا سلطان پور سے بمبئی کے سفر میں ایک پڑاؤ علی گڑھ بھی تھا جہاں پروفیسر رشید احمد صدیقی ایسے استاذِ علم و ادب کی صحبت و معیت نصیب ہوئی۔ علی گڑھ اس زمانے میں مختلف علوم کے دانشوروں اور شعر و ادب کے ناقدین و اہلِ قلم حضرات کا مستقر تھا۔ بعد ازاں جگرؔ کے توسط سے بمبئی آئے۔ بمبئی ان دنوں ہندوستان کی مختلف زبانوں کے ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں کا مسکن بنی ہوئی تھی چنانچہ ان کی فکر و نظر پر علی گڑھ قیام کا جو اثر ہوا بمبئی کے شعری و ادبی ماحول نے اس پیر جلا کی تاہم مجروحؔ کی شاعری پر سب سے گہرا اثر جگرؔ مراد آبادی کا رہا ہے اور چوں کہ جگرؔ کے یہاں حسن کا شدید احساس ملتا ہے اور تغزل ان کی غزلوں کا محور ہے لہٰذا مجروحؔ کے یہاں بھی اس احساس کا پرتو نمایاں ہوا اس پر مستزاد ادبی تاریخ کے گہرے اور وسیع مطالعے کی بدولت ان کے یہاں یہ نکتہ بھی ابھرا کہ ''شاعری میں اصل چیز غنائیت، تغزل اور طرز بیاں ہے منطقی اسلوب تو محض وقتی ہے جس سے فن میں آفاقی رنگ نہیں پیدا ہو سکتا''۔ (۲۷) ظاہر ہے مجروحؔ نے اس نکتہ کا پاس بھی رکھا چنانچہ نہ صرف فن کی جمالیاتی قدروں نے ان کی غزلوں میں تغزل کا رس اور رچاؤ پیدا کیا بلکہ ادبی تابندگی کا حسن بھی قائم کیا جو کم از کم غزل کی حد تک ترقی پسند شعراء میں فیضؔ کے علاوہ مجروحؔ کے حصہ میں آیا۔ گو مجروحؔ کا یہ اصرار کہ فیضؔ کی وہ غزلیں جو ان اوصاف سے متصف ہونے کے ساتھ ساتھ ترقی پسندانہ مزاج رکھتی ہیں میری غزلوں پر اضافہ ہیں لیکن درحقیقت فیضؔ اور مجروحؔ دونوں ایک سکے کے دو پہلو ہیں۔ اس مقام پر پروفیسر محمد حسن کا یہ خیال قابل فکر و تقلید ہے، لکھتے ہیں:

> ''مجروحؔ اور فیضؔ دونوں کے لہجے اور دونوں کی نوعیت جداگانہ ہے۔ ایک تخصیص سے تعمیم کی طرف جاتا ہے اور دوسرا تعمیم سے تخصیص کی طرف۔ ایک کے لہجے میں شکوہ

ہے اور دوسرے کے یہاں نرمی اور دل بستگی۔ لہٰذا ان دونوں میں تقدیم و تاخیر کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ دونوں کے لہجے اور دائرۂ کمال جداگانہ ہیں۔ دونوں دو الگ طرزِ فغاں کے موجد ہیں اور شاید خاتم بھی"۔(۲۸)

پروفیسر محمد حسن کا یہ استدلال اتنا واضح مستند اور مکمل اور معنی خیز ہے کہ اس پر کسی اضافے کی ضرورت نہیں۔

مجروحؔ کے یہاں شکوہ سنجی کا یہ میلان نہ صرف ان ہیجانی ماحول و حالات کے کرب و اضمحلال کا مؤید ہے بلکہ خواب اور شکستِ خواب کے احساس کی شدت کا ترجمان بھی ہے جو ان کے یہاں کہیں علامات و استعارات کے ذریعہ اور کہیں نئے اشاریاتی پیکر میں نمایاں ہوا ہے ؎

جو دیکھتے مری نظروں پہ بندشوں کے ستم
تو یہ نظارے مری بے بسی پہ رو دیتے

یہ نیازِ غم خواری، یہ شکستِ دل داری
بس نوازشِ جاناں، دل بہت پریشاں ہے

گلوں سے بھی نہ ہوا جو مرا پتہ دیتے
صبا اڑاتی پھری خاک آشیانے کی

تشنگی ہی تشنگی ہے کس کو کہیے میکدہ
لب ہی لب ہم نے تو دیکھے کس کو پیمانہ کہیں

سیاہیاں شبِ فرقت کی ہم نفس مت پوچھ
کسی کو یاد جو کیجے تو یاد آ نہ سکے

مجروحؔ کی اہمیت اس لحاظ سے اور بڑھ جاتی ہے کہ ایک ترقی پسند شاعر ہونے کے باوجود وہ تغزل، تاثیر اور عام فنکارانہ اسلوب کے قائل ہیں یعنی موضوع کوئی بھی ہو کلام پر تاثیر ہو تا کہ قاری خود اس میں شریک ہو جائے اور یہ صورت اسی وقت پیدا ہوگی جب شعری اسلوب سادہ اور عام فہم ہو۔ نامانوس الفاظ، پیچیدہ

علامات، دوراز کار تشبیہات اور بے ربط خیال کے بجائے وہ طرزِ بیاں جو نہ صرف غور وفکر میں تغیر پیدا کرے بلکہ جذبات کو بھی برانگیختہ کر دے گویا حسن کا احساس شدید تر کر دینے والا اسلوب ہی دائمی اور معتبر قرار پائے گا۔

مجروحؔ کے یہاں طرز بیاں کی یہ خوبی رومانوی لب ولہجہ اور اظہار کے بالواسطہ رویے سے عبارت ہے جو نہ صرف ایجاز واختصار کا متقاضی ہے بلکہ غزل کا بنیادی عنصر بھی ہے اور یہ صفت استعاروں کے فنکارانہ استعمال سے پیدا ہوتی ہے جس کی طرف اینگلز نے بھی اشارہ کیا ہے کہ:

''مقصدی میلان کو اشاروں کے ذریعے بے ساختہ اور غیر محسوس طور پر اثر ڈالنا چاہیے۔ اس کی ضرورت نہیں کہ مصنف اپنے خیالات اور عقائد کا ڈنکا پیٹ کر زبردستی پڑھنے والے پر اپنا اثر ڈالے۔ مصنف کے نظریات جس قدر پوشیدہ ہوں گے فن کاری کے حق میں اسی قدر بہتر ہے''۔ (۲۹)

اینگلز نے جس بے ساختگی اور اثر پذیری کا ذکر کیا ہے وہ غنائی کیف، نغمگی اور تغزل سے ہی عبارت ہے جس کا ذکر مجروحؔ نے اپنی نظموں کے ضمن میں خود ہی کیا ہے، لکھتے ہیں:

''......شاعر کی حیثیت سے پہلی بار اس ماحول (شعری ماحول) میں قدم رکھا اور ۱۹۴۰ء سے اسی کا حصہ بن کر رہ گیا......مشاعروں میں جانے لگا۔ پہلے دو چار غزلیں کہیں، پھر نظمیں کہنے لگا۔ نظمیں اتنی غنائی ہوتی تھیں کہ اگر انھیں ہم ادبی گیت کہیں تو درست ہوگا......مگر دو ہی تین سال بعد طبیعت پھر غزل کی طرف مائل ہوگئی''۔ (۳۰)

اس طرح نظموں کی یہ غنائی صورت بعد ازاں پیرایۂ غزل میں نمایاں ہوئی۔ اور جہاں تک مصنف کے نظریات کی پوشیدگی کا تعلق ہے جس نکتہ کی طرف اینگلز نے رہنمائی کی ہے اس کا براہ راست تعلق رمزیت اور اشاریت سے بہت گہرا ہے اور میرا خیال ہے کہ یہ لطافت یا صفت استعاروں کی سلیقگی کے بغیر نہیں پیدا ہو سکتی۔ اور غزل کا ذکر بھی ان کے بغیر ادھورا ہے۔ بہ الفاظ دیگر یہ جملہ بنیادی عناصر ہی غزل کا تکمیلی حصہ ہیں۔

اس لحاظ سے مجروحؔ نہ صرف غزل کے نکتہ شناس ہیں بلکہ سچے ترقی پسند اور اشتراکی شاعر ہیں۔ اور ایک اشتراکی شاعر نہ اپنے گردوپیش سے بے خبر ہوتا ہے نہ ادب کی افادیت اور مقصدیت سے بے نیاز۔ وہ عوام میں دکھ درد کا احساس نہیں جگاتا بلکہ ان کا مداوا تلاش کرتا ہے۔ مادی بہتری یا سماجی انقلاب کی خواہش اور

انسانی ہم دردی کا احساس بیدار کرتا ہے جس کا تقاضا تسلسل کے ساتھ اختر الایمان کا ''ایک لڑکا'' بھی کرتا ہے۔ وہ خوبصورت الفاظ کے جال نہیں بنتا نہ اسلوب کو پیچیدہ اور گنجلک بناتا ہے بلکہ اثر انگیز اور دلآویز کر کے پیش کرتا ہے۔ مجروحؔ کے یہاں فکر و فن کی یہ وسعتیں بہت نمایاں ہیں بلکہ ان کی بیشتر غزلوں کا مزاج انفرادی اور اجتماعی زندگی کی بے چینیوں اور انسانی تہذیبی قدروں کا انعکاس ہے۔ چنانچہ جب وہ یہ کہتے ہیں کہ ؎

دہر میں مجروحؔ کوئی جاوداں مضموں کہاں
میں جسے چھوتا گیا وہ جاوداں بنتا گیا

تو اس میں نخوت و تکبر اور مبالغہ آرائی کی کوئی بات نہیں بلکہ ''اس میں افکار و موضوعات کا اتنا کار نامہ نہیں جتنا ان کے لمسِ قلم کا ہے''۔ (۳۱) تجزیاتی مطالعہ کی سطح پر اس ''میں'' کو خواہ تعلّی سے تعبیر اور خود پرستی پر محمول کیا جائے لیکن مجروحؔ کے یہاں زندگی سے مراد بہر صورت اجتماعی زندگی ہے لہٰذا ''میں'' کو بھی اجتماعی علامت تصور کرنا چاہیے جیسا کہ مجروحؔ کا اصرار بھی ہے کہ یہاں مقصد طرزِ بیاں کی جاودانی سے ہے اور ''میں'' ان تمام فن کاروں کی طرف اشارہ ہے جنھوں نے اپنے اسلوب اور طرز بیاں کے ذریعہ اپنے فن کو زندہ اور جاوداں کر دیا ہے۔ اس ضمن میں مجروحؔ نے 'کھجوراہو' کا ذکر خصوصیت کے ساتھ کیا جس کی باقیات اسلوب کی جاودانی کی ظاہری صورتیں ہیں۔

مجروحؔ کی ابتدائی شاعری کا مزاج جیسا کہ مذکور ہوا، رومانیت سے ہم آغوش تھا۔ اس دور کی شاعری میں تخیئلی بانکپن اور ریشمی احساس کا سجیلا پن نمایاں ہے لیکن رومانیت کا یہ تصور مجروحؔ کے یہاں مجرد یا تصوراتی ہونے کے بجائے دوسرے ترقی پسند شعرا کی طرح حقیقت آشنا ہے۔ یہ شعور نشاط و کرب کا ملا جلا احساس بھی رکھتا ہے اور لہجے کی شائستگی اور بیان کی شگفتگی کا امتزاج حسن بھی مثلاً اس طرح کے اشعار ؎

کبھی جادۂ طلب سے جو پھرا ہوں دل شکستہ
تری آرزو نے ہنس کر وہیں ڈال دی ہیں بانہیں

میں نے دیکھی ہے اسی میں غمِ دوراں کی جھلک
بے خبر رنگِ جہاں سے نگہِ یار سہی

ترے سوا بھی کہیں تھی پناہ بھول گئے
نکل کے ہم تری محفل سے راہ بھول گئے

اس طرح سے کچھ رات کو ٹوٹے ہیں ستارے
جیسے وہ تری لغزشِ پا دیکھ رہے ہیں

اللہ رے وہ عالمِ رخصت کہ دیر تک
تکتا رہا ہوں یونہی تری رہ گزر کو میں

سیاہیاں شبِ فرقت کی ہم نفس مت پوچھ
کسی کو یاد جو کچھے تو یاد آ نہ سکے

یہ اور اس طرح کے جانے کتنے اشعار ہیں جو محاورات و روزمرہ کے برمحل استعمال، حسی اور عقلی تشبیہات اور متحرک استعاراتی پیکروں سے مربوط ہیں۔ ان اشعار کی تاثیریت بھی غور طلب ہے جن میں نہ صرف مجروحؔ کا فکری انضباط ضیابار ہے بلکہ زندگی کا گہرا شعور اور سماجی احساس بھی بیدار ہے۔ یہی وہ مرکزی نقطہ ہے جہاں مجروحؔ کا رومانوی احساس آہستہ روی کے ساتھ حقیقت میں تبدیلی ہوتا ہے۔ لہٰذا مجروحؔ کی شاعری کا معتدبہ حصہ جسے ان کے فکر و ادراک کا حاصل سمجھنا چاہیے تغیر و تبدل کے اس عمل سے عبارت ہے جس میں زندگی محض انفاس کی ترتیب کا افسانہ نہیں رہتی بلکہ اجتماعی رشتوں کی ان بنیادوں سے مربوط ہوتی ہے جو سماجی ارتقاء میں معاون ہونے کے ساتھ حب الوطنی، انسان دوستی، آزادی اور اخوت و مساوات کے جذبے کو مہمیز کرتی ہے۔ مجروحؔ کے یہاں زندگی کا یہ صحت مند تصور اور گہرے سماجی شعور کی بنیادیں مادیت کے فلسفہ پر استوار ہیں جسے براہ راست مارکس کی مادی جدلیت سے تعبیر کرنا چاہیے جس کے ڈانڈے انسانی سماجی ارتقا کی تاریخ سے بھی ملتے ہیں۔ ''اس تصور نے انسانی زندگی اور سماج کو کسی ماورائی طاقت کی دین قرار دینے کے بجائے ایک مادی تسلسل اور ایک تاریخی ربط دے دیا۔ ظاہر ہے یہاں زندگی سے مراد انفرادی نہیں اجتماعی زندگی ہے''۔ (۳۲) اور دراصل یہی اجتماعی گروہ سماجی ترقی کا ضامن اور صالح اور روشن مستقبل کا امین ہے مگر استحصال کا شکار بھی ہے، ذرائع پیداوار میں اہم اور زیادہ استحقاق کے باوجود مجروح، منتشر اور بے کیف زندگی گزارنے پر مجبور ہے اس حقیقت کا انکشاف مجروحؔ کے ان اشعار سے بھی ہوتا ہے جو رومان اور حقیقت کی

امتزاجی کیفیت کا احساس رکھتے ہیں اور ان سے بھی جن میں رومانیت کا پرتو معدوم ہے اور سماج و حیات کی زندہ صداقتیں رو بہ عمل ہیں ؎

وہی آستاں ہے وہی جبیں، وہی اشک ہے وہی آستیں
دلِ زار تو بھی بدل کہیں کہ جہاں کے طور بدل گئے

غمِ حیات نے آوارہ کر دیا ورنہ
تھی آرزو کہ ترے در پہ صبح و شام کریں

جلوۂ گل کا سبب دیدۂ تر ہے کہ نہیں
میری آہوں سے بہاراں کی سحر ہے کہ نہیں
یاد کر وہ دن جس دن تیری سخت گیری پر
اشک بھر کے اٹھی تھی میرے بے گناہی بھی

حادثے اور بھی گزرے تری الفت کے سوا
ہاں مجھے دیکھ مجھے، اب مری تصویر نہ دیکھ

تشنگی ہی تشنگی ہے کس کو کہیے میکدہ
لب ہی لب ہم نے تو دیکھے کس کو پیمانہ کہیں

نئی اور پرانی قدروں کے مابین توازن برقرار رکھنے کے لیے زبان کا کردار اہم ہوتا ہے اور مجروحؔ کے یہاں یہ توازن چوں کہ الفاظ کے فنکارانہ استعمال سے قائم ہوا ہے لہٰذا اشعار کو ہیجانی کیفیت کا شکار ہونے سے بچائے رکھتا ہے اور یہ توازن متذکرہ اشعار میں بھی نمایاں ہے۔ علی الخصوص علامتوں کی نئی معنویت اور تشبیہات و استعارات کی پیکری صفت سے اشعار میں جو حسن پیدا ہوا ہے ظاہر ہے غزل کا مزاج اسی کا متقاضی ہے۔

مجروحؔ کے یہاں عصری آگہی اور سماجی بصیرت کی یہ ہمہ گیری اس تاریخی شعور سے عبارت ہے جس کے واضح نقوش فیضؔ کے یہاں نثار میں تری گلیوں پہ اور اسی قبیل کی دوسری نظموں میں، ساحرؔ کے یہاں

مادام، تاج محل، نور جہاں کے مزار پر، اختر الایمان کی ایک لڑکا اور دوسرے معاصر شعراء کی تخلیقات میں نمایاں ہوئے ہیں اور جیسا کہ سطور بالا میں مذکور ہوا ہے کہ یہ اجتماعی گروہ ہی تاریخ انسانی کے تہذیبی ارتقا اور سماجی رشتوں کے ارتباط میں معاون رہا ہے اور تاریخِ انسانی کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ انسانی تاریخ طبقاتی تضاد اور سماجی کش مکش کی تاریخ رہی ہے اور ہر دور میں طاقت کا توازن بھی غیر متوازن رہا ہے اہلِ اقتدار نے قوت و دولت کی بدولت عام انسانی زندگی کے حقوق کو پامال کیا ہے تاہم ہر دور میں محنت کے ستم جھیلنے کے باوجود یہی اجتمائی طبقہ کامیاب و کامران بھی رہا ہے۔ مجروحؔ چوں کہ تاریخی قوتوں سے باخبر ان حقائق کا شدید احساس رکھتے ہیں لہٰذا ان کے یہاں مایوسی یا اداسی کا گزر نہیں ہونے پایا ہے گو شکوہ سنجی ہے لیکن حوصلہ اور امید بھی متحرک ہے۔

پستیِ زمیں سے ہے رفعتِ فلک قائم
میری خستہ حالی سے تیری کج کلاہی بھی

اب زمین گائے گی ہل کے ساز پر نغمے
وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے

میں کہ ایک محنت کش، میں کہ تیرگی دشمن
صبحِ نو عبارت ہے، میرے مسکرانے سے

(اس غزل کے بیشتر اشعار محنت کشوں کی حوصلہ مندی کے ترجمان ہیں)

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

رخِ تیغ سے جو نہ ہو کبھی، سحر ایسی کوئی نہیں مری
نہیں ایسی ایک بھی شام جو تہِ زلفِ دار بسر نہ ہو

ترے خانماں خرابوں کا چمن کوئی نہ صحرا
یہ جہاں بھی بیٹھ جائیں وہیں ان کی بارگاہیں

ہے یہی اک کاروبارِ نغمہ و مستی کہ ہم
یا زمیں پر یا سرِ افلاک ہیں چھائے ہوئے

مجھے یہ فکر سب کی پیاس اپنی پیاس ہے ساقی
تجھے یہ ضد کہ خالی ہے مرا پیمانہ برسوں سے

یہ رکے رکے سے آنسو، یہ دبی دبی سی آہیں
یونہی کب تلک خدایا غمِ زندگی نباہیں

جس طرف بھی چل پڑے ہم آبلہ پایانِ شوق
خار سے گل اور گل سے گلستاں بنتا گیا

مجروحؔ کی شعریات میں ایک اہم مضمون سیاست کا بھی ہے جس میں انقلابِ روس سے لے کر جہدِ آزادی اور تلنگانہ تحریک کا شعور نمایاں ہے اس پر مستزاد قید خانہ تک کا سفر، جو مجروحؔ کی زندگی میں اس نوجوان کا شکوہ بن کر ابھرا ہے جو انسانی بنیادی حقوق کی بحالی اور اجتماعی زندگی کی خوش حالی کے لیے سرگرمِ کار رہتا ہے۔ ایک سماجی فرد ہونے کے علاوہ چوں کہ وہ فعال فنکار بھی ہے لہٰذا اس کے فرائض کا دائرہ بہت وسیع ہو جاتا ہے اور وہ اپنے گرد و پیش کے ماحول کو صاف ستھرا اور سماج کو بہتر بنانے کی سعی کرتا ہے۔ سماجی تبدیلی کا احساس اسے مضطرب اور سماجی رشتوں کے استحکام کی خواہش بے قرار رکھتی ہے ؎

سنتے ہیں کہ کانٹے سے گل تک ہیں راہ میں لاکھوں ویرانے
کہتا ہے مگر یہ عزمِ جنوں، صحرا سے گلستاں دور نہیں

سرشکِ رنگ نہ بخشے تو کیوں ہو بارِ مژہ
لہو حنا نہیں بنتا تو کیوں بدن میں رہے

آہِ جاں سوز کی محرومیِ تاثیر نہ دیکھ
ہو ہی جائے گی کوئی جینے کی تدبیر نہ دیکھ

ہوئے ہیں قافلے ظلمت کی وادیوں میں رواں
چراغِ راہ کیے خوں چکاں جبینوں کو

لیکن جب انتہائی سعی و کوشش کے باوجود حالات و ماحول کے جبر سے پیدا شدہ بے اطمینانی کی کیفیت کا تدارک نہیں کر پاتا تو اس راہ میں حائل تمام رکاوٹوں کو جبراً بھی دور کرنے کی کوشش کرتا ہے یہی انقلابانہ (لہذا باغیانہ بھی) اقدام تھا جو جیل کے سفر پر منتج ہوا ؎

اشکوں میں رنگ و بوئے چمن دور تک ملے
جس دم اسیر ہو کے چلے گلستاں سے ہم

یہ ذرا دور پہ منزل یہ اجالا، یہ سکوں
خواب کو دیکھ ابھی، خواب کی تعبیر نہ دیکھ

دیکھ زنداں سے پرے رنگِ چمن جوشِ بہار
رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ

دیکھ کلیوں کا چٹکنا، سرِ گلشن صیاد
زمزمہ سنج مرا خونِ جگر ہے کہ نہیں

اب ہاتھ ہمارے ہے عناں رخشِ جنوں کی
اب سر پہ ہمارے کلہِ سنگِ بتاں ہے

زنجیر و دیوار ہی دیکھی تم نے تو مجروحؔ مگر ہم
کوچہ کوچہ دیکھ رہے ہیں عالمِ زنداں تم سے زیادہ

دشت و در بننے کو ہیں مجروحؔ میدانِ بہار
آ رہی ہے فصلِ گل پرچم کو لہرائے ہوئے

اب کھل کے کہوں گا ہر غم دل، مجروحؔ نہیں وہ وقت کہ جب
اشکوں میں سنانا تھا مجھ کو، آہوں میں غزل خواں ہونا تھا

یا پھر 'زنداں میں' ردیف والی یک موضوعی غزل جو نہ صرف تجرباتی واقعیت کی گہرائی و گیرائی سے مربوط ہے بلکہ اجتماعی کرب و احساس اور عصری تقاضوں سے مملو بھی ہے پھر تشبیہات و استعارات کا مصورانہ حسن اور الفاظ و مرکبات کا رنگ و آہنگ بھی ہے جو عزم و ارادے کو زندہ اور متحرک رکھتا ہے۔

یہ زمانہ ہندوستان میں جہدِ آزادی کا انتہائی زمانہ تھا لیکن آزادی سے متعلق جو اہم تصورات کارفرما تھے اس میں ایک زاویہ آزادی اور آزاد ہندوستان کی تصویر سے وابستہ تھا یعنی صرف سیاسی آزادی، جسے پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے 'انگریزوں کو ہندوستان سے نکال باہر کرنے' (۳۳) سے تعبیر کیا ہے یا انسانی حقوق کا تحفظ اور اس کی بحالی بھی۔ اور ایک نقطۂ نظر وہ بھی تھا جو اشتراکیت پر مبنی تھا۔ اس تصور کے حامی سیاست ہی میں نہیں بلکہ سماج میں بھی انقلاب کے خواہش مند تھے اور ان کے سامنے چوں کہ انقلابِ روس کی مثال موجود تھی لہٰذا ان کا ایقان سماجی اصلاح سے زیادہ معاشی اور سماجی انقلاب میں زیادہ تھا جو عظمتِ انسان، اجتماعی آرزومندی، غیر طبقاتی سماج کی تعمیر اور مساوات پر مبنی تھا۔ اس دور کے ادب میں اشتراکی تصورات کی طرف واضح میلان کی نشاندہی کی جا سکتی ہے، جسے ہم آسانی کے لیے ترقی پسند ادب سے تعبیر کر سکتے ہیں۔
مجروحؔ کے یہاں آزادی کے اسی مثبت رویہ کا استقبال دیکھا جا سکتا ہے ؎

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

ساز میں یہ شورشِ غم لائے مطرب کس طرح
اس کی دھن پابندِ نے نغمہ ہمارا نے شکن

آ گئی فصلِ جنوں کچھ تو کرو دیوانو!
ابر صحرا کی طرف سایہ فگن جاتے ہیں

مجروحؔ اٹھی ہے موجِ صبا، آثار لیے طوفانوں کے
ہر قطرۂ شبنم بن جائے، اک جوئے رواں کچھ دور نہیں

شبِ ظلم نرغۂ راہزن سے پکارتا ہے کوئی مجھے
میں فرازِ دار سے دیکھ لوں، کہیں روانِ سحر نہ ہو

ہوں جو سارے دست و پا ہیں خوں میں نہلائے ہوئے
ہم بھی ہیں اے دل بہاراں کی قسم کھائے ہوئے

بہت ہی تلخ نوا ہوں، مگر عزیز وطن
میں کیا کروں جو ترا درد بے قرار کرے

یہ ذرا دور پہ منزل یہ اجالا یہ سکوں
خواب کو دیکھ ابھی خواب کی تعبیر نہ دیکھ

یہ خواب آزادی کا تھا، جس کی تعبیر کم از کم ترقی پسندوں کے یہاں معاشی و معاشرتی انقلاب کی تلاش سے ہم آغوش رہی۔ طبقاتی تقسیم اور معاشی بدحالی کے خلاف جہد و عمل کے جذبے کو ابھارنے کا کام تو پہلے سے جاری تھا جس پر ناسازگار حالات کے باوجود رجائیت کا غلبہ تھا جو جہدِ آزادی کی رگ و پے میں سرایت کرتا چلا گیا۔ اسی امید میں ترقی پسند مصنفین بھی ہندوستانی عوام کے ساتھ تحریکِ آزادی میں شریک تھے کہ آزاد ہندوستان اشتراکی نظام پر مبنی ہوگا اور مروجہ سماجی اور اقتصادی نظام تبدیل ہوگا انسانی حقوق بحال اور عوام خوش حال ہوں گے لیکن آزادی کی نعمتوں سے بہرہ ور ہونے کی خوشی و خواہش تو کجا قومی مسئلہ پیچیدہ تر ہو کر سنگین صورت اختیار کر گیا۔ ہجرت، خوں ریزی، انسانی قدروں کی شکست و ریخت اور فسادات نے تمام آرزوؤں کو شکستہ و پامال کر دیا۔ ناکامی اور مایوسی کا احساس دامن گیر ہوا اور خوابوں کے ٹوٹنے اور بکھرنے کا منظر سامنے آیا۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے اس بکھراو پر اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کیا ہے، لکھتے ہیں:

''پہلے انقلاب (۱۸۵۷ء) میں محکومی کے دکھ کے ساتھ عظمتِ رفتہ کی یادوں کے مٹنے کا غم تھا۔ موجودہ انقلاب میں آزادی کے ملنے کی خوشی کے ساتھ انسانیت کے مٹنے کا غم تھا''۔ (۳۴)

اس الم انگیز سانحہ سے نہ صرف عام انسان ہی متاثر و مجروح ہوئے بلکہ دانشوروں اور فنکاروں پر بھی اس کے گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ فیض کی یہ داغ داغ اجالا، ساحر کی زمیں نے خون اگلا، مجاز کی جشنِ آزادی، علی سردار جعفری کی خون کی لکیر وغیرہ انہی کیفیات کا منظرنامہ ہیں۔ آرزوؤں کی اس شکست و ریخت کا منظر مجروح کے یہاں بھی پورے پس منظر میں نمایاں ہوا ہے

آتی ہی رہی ہے گلشن میں اب کے بھی بہار آئی ہے تو کیا
ہے یوں کہ قفس کے گوشوں سے اعلانِ بہاراں ہونا تھا

کس کے لہو کے رنگ ہیں یہ خارِ شوخ رنگ
کیا گل کتر گئی رہِ منزل کہا نہ جائے

کام آئے بہت لوگ سرِ مقتلِ ظلمات
اے روشنیِ کوچۂ دلدار کہاں ہے

قائدینِ سیاست پر اس قومی المیے کے براہِ راست اثرات کس حد تک مرتسم ہوئے یہ تاریخ کا حصہ ہے اور الگ بحث کا موضوع بھی، لیکن جس ذہنی اذیت و محکومی کے احساس سے پورا ملک دو چار تھا عوام الناس اور علی الخصوص شعراء کے ذہن پر اس کے منفی اثرات مرتب ہوئے۔ حالانکہ ہمارے شعرائے کرام نے تمام تر خوں ریزیوں، فرقہ وارانہ منافرت اور ہجرت و فسادات کے باوجود آزادی کا خیر مقدم کیا اور حصولِ آزادی کو نعمتوں اور برکتوں سے تعبیر کیا لیکن وہ شعراء جنھوں نے بورژوائی غلامی کے خلاف جہد آزادی کو فرد و جماعت کی خوش حالی اور معاشی و معاشرتی آزادی کی تحریک قرار دیا تھا ملکی سیاست کے خلاف اپنے ردِّ عمل کا اظہار ہی نہیں کیا بلکہ تقسیم اور تقسیم کے پیدا کردہ الم ناک نتائج پر اظہارِ تاسف بھی کیا اور احتجاج بھی۔ ساحر لدھیانوی کی نظم مفاہمت میں یہ پورا منظر بے نقاب ہوا ہے جسے پروفیسر احتشام حسین نے سیاسی فریب کاری کا نام دیا ہے،[۳۵] مجروح کی غزلوں میں بھی اس کا پرتو دیکھا جا سکتا ہے ہے

دشمن کی دوستی ہے اب اہلِ وطن کے ساتھ
ہے اب خزاں چمن میں نئے پیرہن کے ساتھ

کس نے کہا کہ ٹوٹ گیا خنجر فرنگ
سینے میں زخمِ نو بھی ہے داغِ کہن کے ساتھ

مجروحؔ قافلے کی مرے داستاں ہے یہ
رہبر نے مل کے لوٹ لیا راہزن کے ساتھ

فریب ساقیِ محفل نہ پوچھیے مجروحؔ
شراب ایک ہے بدلے ہوئے ہیں پیمانے

ملک، دو حصوں میں منقسم ہوا اور دو آزاد مملکتیں قائم ہو گئیں لیکن فرقہ وارانہ منافرت کا جو سلسلہ تقسیم کے وقت شروع ہوا وہ ہندوستانی سیاست پر حاوی ہوتا چلا گیا جس نے نہ صرف لسانی منافرت کو جنم دیا بلکہ عوام کے دلوں میں فرقہ پرستی کا زہر بھی بھر دیا۔ سیاسی بساط پر چال چلنے کا یہ کام ہنوز جاری ہے۔ اس کی وضاحت پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی نے بڑے ہی مؤثر پیرائے میں کی ہے، لکھتے ہیں:

"جہدِ آزادی کے دوران فرقہ پرستی کا رجحان کچھ تو یہاں کی احیا پرست قوتوں کی بدولت اور کچھ سامراجی حکومت کی پالیسی کے سبب اس طرح بڑھا کہ تقسیم ہند کا باعث ہوا، اس کا الم ناک نتیجہ یہ ہوا کہ خود اردو فرقہ وارانہ سیاست کا شکار ہو گئی"۔ (۳۶)

بہی خواہانِ اردو اور حساس دل شعراء نے ان المناک نتائج کی طرف واضح اشارے کیے ہیں تلوک چند محروم کی یہ رباعی ؎

اردو کا چمن اجڑ رہا ہے افسوس!
کیا نقشِ حسین بگڑ رہا ہے افسوس!
ہے پیکرِ دلنواز اردو، جس پر
سایہ نفرت کا پڑ رہا ہے، افسوس!

نہ صرف اردو سے ان کی بے پناہ رغبت کا احساس رکھتی ہے بلکہ ذہن و دل پر کاری ضرب بھی لگاتی ہے۔ ساحر کی

''جشنِ غالب'' اور غزلیہ اشعار میں اردو دشمنی کے خلاف زبردست احتجاج ہے اور مجروحؔ کے اشعار محض فکر و احساس کو ہی مرتعش نہیں کرتے بلکہ اردو مخالف سیاست دانوں کو بھی آئینہ دکھاتے ہیں ؎

وہ جس پہ تمھیں شمعِ سرِ رہ کا گماں ہے
وہ شعلۂ آوارہ ہماری ہی زباں ہے

زباں ہماری نہ سمجھا یہاں کوئی مجروحؔ
ہم اجنبی کی طرح اپنے ہی وطن میں رہے

اجنبیت کا یہ احساس جو اس شعر میں ابھرا ہے صرف مجروحؔ کا ذاتی المیہ نہیں بلکہ پورے سماج اور پورے عہد کا المیہ ہے کہ تمام تر اختیارات کے باوجود انفرادی و اجتماعی زندگی اجنبیت کا شکار ہے۔
یہاں لفظ 'زبان' محض لغت کا حکم نہیں رکھتا بلکہ مجروحؔ کی اسلوبی جدت کی بدولت شعر کا حصہ بن کر فکر و نظر کا ترجمان بن گیا ہے۔ اس کا معنیاتی نظام نہ صرف تخلیقِ حسن میں معاون ہے بلکہ اسی صفت کے بموجب شعر میں تاثیر بھی پیدا ہوئی ہے۔

ایک اور مضمون مجروحؔ کے یہاں فلسفۂ حیات کا ہے۔ یہ فلسفہ بجائے خود اتنا وسیع ہے کہ سیاست و معاشرت اور تہذیب و اقتصادیات تمام موضوعات و مضامین اس کے دائرے میں سمٹ آتے ہیں۔ مجروحؔ کی پوری شاعری انہی موضوعات و مضامین کو محیط ہے۔ اور چوں کہ انسان خود ایک سماجی فرد ہونے کے ناتے کسی نہ کسی شکل میں زندگی کے ان متعلقات سے ہم رشتہ ہوتا ہے لہٰذا ان سے متاثر بھی ہوتا ہے اور ان کو متاثر بھی کرتا ہے لیکن ان حالات میں ایک فنکار اسی وقت عہدہ برآ ہو سکتا ہے جب تک کہ اس کا عام معلوم وسیع اور مطالعۂ فطرت عمیق نہ ہو۔ اس لحاظ سے زندگی اور اس کے متعلقات سے مملو جو اشعار مجروحؔ کے یہاں ملتے ہیں وہ صرف ان کے گہرے مطالعہ اور ان کی فکری تموج کے ہی ترجمان نہیں، ان کے تجربات و مشاہدات اور ان کی عصری آگہی کے عکاس بھی ہیں ؎

حیات لغزشِ پیہم کا نام ہے ساقی!
لبوں سے جام لگا بھی سکوں، خدا جانے

تقدیر کا شکوہ بے معنی، جینا ہی تجھے منظور نہیں
آپ اپنا مقدر بن نہ سکے اتنا تو کوئی مجبور نہیں

خودکشی ہی راس آئی دیکھ بدنصیبوں کو
خود سے بھی گریزاں ہیں بھاگ کر زمانے سے

پڑے جو سنگ تو کہیے اسے نوالۂ زر
لگے جو زخم بدن پر اسے قبا کہیے

آہ جاں سوز کی محرومیِ تاثیر نہ دیکھ
ہو ہی جائے گی کوئی جینے کی تدبیر نہ دیکھ

اسی سے متعلق وہ احساسِ خودداری بھی ہے جو انسان کو آلام و مصائب کے پُرشکن حالات میں بھی بے باک اور پُر حوصلہ بنائے رکھتا ہے۔ اسی سے فکر و خیال میں سنجیدگی، حرص و طمع سے بے نیازی، اور زندگی میں توانائی و تحرک ایسی صفات پیدا ہوتی ہیں۔ مجروحؔ کی شعریات انھی متحرک صفات پر استوار ہیں۔

ہجومِ دہر میں بدلی نہ ہم سے وضعِ خرام
گری کلاہ ہم اپنے ہی بانکپن میں رہے

مرے ہاتھ ہیں تو بنوں گا خود میں اب اپنا ساقیِ میکدہ
خمِ غیر سے تو خدا کرے لبِ جام بھی مرا تر نہ ہو

تجھے نہ مانے کوئی تجھ کو اس سے کیا مجروحؔ
چل اپنی راہ بھٹکنے دے نکتہ چینوں کو

الگ بیٹھے ہیں پھر بھی آنکھ ساقی کی پڑی ہم پر
اگر ہو تشنگی کامل تو پیمانے بھی آئیں گے

اب تک مجروحؔ کی شاعری کے فکری گوشوں کا جائزہ لینے کی کوشش ہوئی ہے گو کہیں کہیں فنی نکتوں کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے لیکن مجموعی طور پر ان کے شعری محاسن (فنی نقطۂ نظر سے) کو اجاگر کیے بغیر ان کی غزلوں کی پہچان ادھوری ہے حالانکہ شمس الرحمن فاروقی نے مشرقی شعریات میں مضمون کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے اور اس لحاظ سے ان کی غزلوں کا تجزیہ مکمل ہو جاتا ہے بایں ہمہ ان کی شاعری کا یہ پہلو بھی خاصا غور طلب ہے اور مکمل مضمون کا استحقاق رکھتا ہے کیوں کہ اس سے نہ صرف مجروحؔ کے شعری مزاج، زبان و بیان پر ان کی قدرت اور کلاسیکی ادبیات و روایاتِ شعری سے استفادہ کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ اسلوبی جدت اور اس کی متحرک قوتوں پر بھی گہری روشنی پڑتی ہے۔

زبان کا استعمال ہر خاص و عام کے ذہنی رویوں سے عبارت ہے اس لحاظ سے اس کا کردار تصورات و تفکرات کی پیش کش کا وسیلہ بھی ہو سکتا ہے اور محض خیالات کی ترسیل کا ذریعہ بھی۔ مجروحؔ کا فکری زاویہ چوں کہ زندگی کے انفرادی و اجتماعی احساس سے مربوط ہے لہٰذا زبان ان کے یہاں زندگی و سماج کے محرکات و تغیرات کی صورت گر بھی ہے اور الفاظ کی موزونیت غزل کے حسن و جمال کو نکھارتی اور اس کی فکری و معنوی خوبیوں کو اجاگر کرتی ہے۔

مجروحؔ نے حسبِ ضرورت ہندی اور ہندوستانی الفاظ بھی استعمال کیے ہیں لیکن مجموعی طور پر ان کی غزلیں عربی و فارسی لفظیات سے ہی آراستہ ہیں۔ غزل کے مطالعہ کے دوران جو ہندی اور ہندوستانی الفاظ نگاہ میں آئے ان کی مجموعی تعداد تیس سے زائد نہیں ہے مثلاً ڈگر مٹی موڑ آنکھ جھلک جھونکا چھاؤں دھن جھنکار ہاتھ گھر پھول لگن کوڑے دھواں اپنا انگارا مٹھی الجھن دھاگا روٹھنا منا ہل اور جتن وغیرہ۔

اس کے علی الرغم اردو اضافت پر مبنی وہ مرکبات بھی ہیں جن سے مجروحؔ نے نہ صرف پیکر تراشی کا کام لیا ہے اور نئے نئے پیکر تراشے ہیں بلکہ بسا اوقات ان سے استعاروں کی تشکیل بھی ہوئی ہے۔ مثلاً

ظلمت کی وادی تمنا کے داغ پیمانے کی موج جلوں کی مہک قدموں کی گل کاری رنگ و بو کا پیراہن سروں کے چراغ ستم کی سیاہ رات زخموں کی مہک داغوں کا دھواں ہل کا ساز اور گلوں کے مراسلات وغیرہ

اردو ہندی مرکبات سے پیکر و استعارہ تراشنے کا یہ ہنر مجروحؔ کے مطالعہ کائنات وسعت مطالعہ اور

تجربات ومشاہدات سے عبارت ہے۔ دوسرے ترقی پسند شعراء کے یہاں بھی ان کامیاب تجربوں کی نشاندہی جابہ جا کی جاسکتی ہے۔ فیضؔ کے یہاں دل کا رخسار اور یاد کا ہاتھ وغیرہ اور ساحرؔ کے یہاں دھرتی کا آنچل، عظمت کے ستون اور کہرے کی چادر وغیرہ اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔

پیکر تراشی کی دوسری صورت تشخص بھی ہے جس میں غیر مرئی اور بے جان اشیاء زندہ اور متحرک ہو کر سامنے آتی ہیں۔ مجروحؔ کے یہاں یہ اجتہادی شان ان کی اسلوبی جدت کی رہینِ منت ہے جس کی بدولت غزلوں میں یہ نمایاں وصف پیدا ہوا ہے ؎

جسموں پہ یہ کس کا نام سیہ، لکھ دیتے ہیں کوڑوں کے نشان
ہیں تاک میں کس کی زنجیریں، اب آنکھ لگائے زنداں میں

یاد کر وہ دن، جس دن تیری سخت گیری پر
اشک بھر کے اٹھی تھی، میری بے گناہی بھی

کبھی جادۂ طلب سے جو پھرا ہوں دل شکستہ
تری آرزو نے ہنس کر وہیں ڈال دی ہیں بانہیں

صورت گری کا یہ عکس خطابیہ لہجے والے اشعار میں اور بھی نمایاں ہوا ہے لیکن یہاں محض وہ مصرعے پیش کیے جاتے ہیں جن میں یہ صفت قائم ہوئی ہے:

کہاں بچ کر چلی اے فصلِ گل! مجھ آبلہ پا سے

اے روشنیِ کوچۂ دل دار! کہاں ہے

تو اے بہارِ گریزاں! کسی چمن میں رہے

سیلِ رنگ آہی رہے گا مگر اے کشتِ چمن!

میں تو اے بادِ صبا! بھول گیا

سیرِ ساحل کر چکے اے موجِ ساحل! سر نہ مار

اس نوع کی متعدد مثالیں مجروحؔ کے یہاں رقصاں ہیں جن کی بدولت انھوں نے نہ صرف اپنے تفکرات کو زبان دی ہے بلکہ اپنے تصورات کی مرقع کشی بھی کی ہے۔ جدتِ ادا کی یہی وہ منزل ہے جو اشعار کو پُراثر اور سحر انگیز بناتی ہے ظاہراً یہاں لفظی و معنوی مناسبات اہم ہیں اور انہی بنیادوں سے شاعر کوئی ایسا نکتہ پیدا کر لیتا ہے جو عام مذاق کی تشفی و نشاط کا وسیلہ بھی بنتا ہے اور اشعار کو دلکش و معنی آفریں بھی کرتا ہے۔

الفاظ بجائے خود حسین ہوتے ہیں نہ قبیح بلکہ اس کا تعین شاعر کے حسنِ انتخاب سے ہوتا ہے مجروحؔ کی غزلوں میں کیفیت و رجائیت کی جو فضا قائم ہوئی ہے وہ لفظی حسنِ ترتیب میں معنی کی ہمہ جہت صفات سے آراستہ ہے۔ اور اگرچہ تخلیقی ادب میں الفاظ کی مروجہ فرہنگ ہی کم و بیش تمام شعراء کے یہاں مستعمل رہی ہے لیکن بیسویں صدی میں اس رائج فرہنگ سے استفادہ کے باوصف الفاظ کے روایتی معنی ترک کر کے جدید معنی و مفاہیم اخذ کرنے کی سمت رجحان ہوا۔ خصوصاً ترقی پسند اور مابعد شعراء کے یہاں یہ میلان زیادہ قوی رہا۔ ان شعراء کے یہاں بھی الفاظ کی موزونیت ہی علامات و استعارات اور تشبیہات و مرکبات کی تعمیر کا سبب بنی ہے تاہم حسن و دلکشی کے یہ تمام عوامل جیسا کہ مذکور ہوا، زبان پر قدرت کے ہی تابع ہیں۔ حالانکہ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ مجروحؔ کی غزلیں نئی لفظیات سے مزین ہیں لیکن الفاظ کے انتخاب میں شعوری رویّے کا اندازہ ضرور ہوتا ہے، یہی سبب ہے کہ تراکیب و مرکبات کے علاوہ استعاروں اور تشبیہوں میں بھی الفاظ کی یہ معنویت منعکس ہوئی ہے۔ سب سے پہلے فارسی مرکبات کی یہ صورت دیکھیے:

توقیرِ غم دردگساراں   بزم گہہ لالہ عذاراں   حلقۂ زنجیرِ جنوں   خارِ ملامت   مقتلِ نغمہ   زخشِ جنوں   خرابِ کاکل و آوارۂ ادا   تابشِ بدن و شعلۂ حنا   شکوۂ رسن و بندشِ بلا   نوالۂ زر   مشعلِ جاں   نقدِ وفا   ضربِ موسم   غیرتِ سنگ   گدازِ محنت   محرومیِ تاثیر   مزاجِ گل   مرگِ شوق   روحِ ساعت   ناخنِ خنجر   حرفِ ناسزا   عقلِ حریفانِ بہار   قبائے امن و سکوں   دامنِ گل   کلاہِ نام و ننگ   احوالِ میزبانیِ ساحل   شاخِ درد   گل کاریِ وحشت   تہِ زلفِ دار   رخِ تیغ   ہنرِ ناخنِ جنوں   نیازِ غم خواری   معجزۂ دستِ عمل   نورِ عارضِ لالہ رخاں   سیرِ دار   اور اس قبیل کی لاتعداد ترکیبیں مجروحؔ کی غزلوں میں بھری پڑی ہیں۔

ان تراکیب پر غور کریں یہ محض تشبیہی اور توصیفی علاقہ رکھنے والی ترکیبیں نہیں ہیں بلکہ ان سے استعاروں کی تشکیل بھی ہوئی ہے اور یہ پیکر تراشی میں بھی معاون ہوئی ہیں۔ مجروحؔ کی غزلوں میں فارسی

مرکبات اختراعی بھی ہیں اور روایتی بھی، لیکن وہ روایتی مرکبات جو جدید تقاضوں سے ہم آہنگ ہوئے ہیں مجروحؔ کی تخلیقی قوت اور فکری صلابت کے ترجمان بن گئے ہیں۔

زبان کے تخلیقی استعمال کے لیے کدوکاوش کے بجائے سلیقہ اور ہنر چاہیے اس میں بھی اگر فکری تسلسل اور معنوی ربط کا فقدان ہے تو ہنروری بھی بے معنی ہو جاتی ہے۔ مجروحؔ کی شاعری میں جس تصور و تفکر کا ذکر کیا گیا اس میں مبالغہ کے بجائے تاثیر اور تبلیغ کے بدلے صداقت اہم ہیں۔ اب ان فکری تسلسل کو مجروحؔ کی تشبیہات میں دیکھیے:

اس طرح سے کچھ رات کو ٹوٹے ہیں ستارے
جیسے وہ تری لغزشِ پا دیکھ رہے ہیں

صحرا میں بگولا بھی ہے مجروحؔ صبا بھی
ہم سا کوئی آوارۂ عالم تو نہیں ہے

ہجومِ دہر میں بدلی نہ ہم سے وضعِ خرام
گری کلاہ ہم اپنے ہی بانکپن میں رہے

پستیِ زمیں سے ہے رفعتِ فلک قائم
میری خستہ حالی سے تیری کج کلاہی بھی

خنجر کی طرح بوئے سمن تیز بہت ہے
موسم کی ہوا اب کے جنوں خیز بہت ہے

اب جا کے کچھ کھلا ہنرِ ناخنِ جنوں
زخمِ جگر ہوئے لب و رخسار کی طرح

نہ ہم قفس میں رکے مثلِ بوئے گل صیاد
نہ ہم مثالِ صبا حلقۂ رسن میں رہے

قطارِ شیشہ ہے یا کاروانِ ہم سفراں
خرامِ جام ہے یا جیسے کائنات چلے

داغ سے مہکی ہوئی زخموں سے لالہ پیرہن
کس قدر ملتی ہے شاخِ درد سے شاخِ چمن

اسے بھی کیوں نہ پھرا اپنے دلِ زبوں کی طرح
خرابِ کاکل و آوارۂ ادا کہیے

مجروحؔ کی تشبیہات میں چاروں ارکان کی پابندی کے باوجود تشبیہی لفظ (ادوات تشبیہ) کی بھرمار نہیں ہے بلکہ تشبیہات کی تشکیل عموماً سے اور سا تشبیہی لفظ سے ہوئی ہے اس کے برعکس ان کے یہاں تشبیہ کی حسی اور غیر حسی (عقلی) دونوں صورتیں ملتی ہیں، جن میں سے چند ہی بہ طور نمونہ پیش کی گئی ہیں ورنہ مجروحؔ کی تقریباً تمام غزلوں میں تشبیہات کی دلکشی قائم ہے بلکہ کی طرح اور تم سے زیادہ ردیف والی غزلیں کامل طور سے تشبیہات سے معمور ہیں۔ با ایں ہمہ مجروحؔ کے یہاں اکثر تشبیہات غور و خوض کی متقاضی ہیں کیوں کہ سرسری گزرنے پر بسا اوقات تشبیہی علاقے کا احساس بھی نہیں ہو پاتا۔ تشبیہ اگر چہ ادائے معنی کا ذریعہ ہے لیکن شعراء نے اسی سے وہ سحر بھی پیدا کیا ہے جس کا درجہ کمال معنی آفرینی ہے۔ مجروحؔ کے یہاں یہ نشانِ امتیاز ان کے تخیل کی رنگ آمیزی سے قائم ہوا ہے۔

ایجاز و اختصار غزل کا مقتضا ہے اور چوں کہ بات مکمل کرنے کے لیے صرف دو مصرعوں کا محدود وسیلہ ہی سامنے ہوتا ہے لہٰذا رمزیت و ایمائیت کے بغیر اس کی تکمیل ممکن نہیں، اس لحاظ سے اپنے مافی الضمیر کے بیان کے لیے کم سے کم الفاظ کا استعمال ناگزیر ہے اور استعارہ اسی کمی اور ضرورت کو پورا کرتا ہے۔ مجروحؔ کے یہاں استعاروں کی ایک شکل تو وہ ہے جو فارسی ترکیبوں کے ذریعہ وجود پذیر ہوئی ہے اور دوسری وہ جس میں اردو ہندی مرکبات کارفرما ہیں۔ اول الذکر کے نمونے یہ ہیں:

یہ نیازِ غم خواری، یہ شکستِ دلداری
بس نوازشِ جاناں، دل بہت پریشاں ہے

اہلِ تقدیر! یہ ہے معجزۂ دستِ عمل
جو خزف میں نے اٹھایا وہ گہر ہے کہ نہیں

پارۂ دل ہے وطن کی سرزمیں مشکل یہ ہے
شہر کو ویراں کہیں یا دل کو ویرانہ کہیں

پاکبازی میں ہیں نورِ عارضِ لالہ رخاں
ہیں سیہ کاری میں کحلِ نرگسِ مستانہ ہم

وہ جس پہ تمھیں شمعِ سرِ رہ کا گماں ہے
وہ شعلۂ آوارہ ہماری ہی زباں ہے

اشکوں میں رنگ و بوئے چمن دور تک ملے
جس دم اسیر ہو کے چلے گلستاں سے ہم

پکارے کفِ قاتل کو اب معالجِ دل
بڑھے جو ناخنِ خنجر گرہ کشا کہیے

کچھ بھی دامن میں نہیں خارِ ملامت کے سوا
اے جنوں ہم بھی کسے کوئے بہاراں سمجھے

اور دوسری شکل یہ ہے:

یہ جبرِ سیاست، یہ انساں، مظلوم آہیں، مجبور فغاں
زخموں کی مہک، داغوں کا دھواں، مت پوچھ فضائے زنداں میں

تو اے بہارِ گریزاں کسی چمن میں رہے
مرے جنوں کی مہک تیرے پیرہن میں رہے

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

راہ گم کردہ ہوں کچھ اس کو خبر ہے کہ نہیں
اس کی پلکوں پہ ستاروں کا گزر ہے کہ نہیں

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

استعاروں کی تشکیل مجروحؔ کے یہاں عام طور سے صفات کے استعمال سے ہوئی ہے اور انہی استعاراتی صفات سے پیکر تراشی اور مرقع سازی میں بھی مدد ملی ہے۔ لفظ و معنی کی متوازن ہم آہنگی مجروحؔ کی شعریات کو معیار و مرتبے تک پہنچاتی ہے اور پیرایہء اظہار کی جدت دل کش، معنی خیز اور تہہ دار بناتی ہے۔

کم و بیش یہی صورت مجروحؔ کے یہاں محاوروں کی بھی ہے۔ محاورے کسی بھی زبان کا اہم حصہ ہوتے ہیں اور چوں کہ زبان کا تعلق سماجی زندگی سے استوار ہے لہذا سماج ہی نہیں تہذیبی زندگی بھی محاوروں میں نمایاں ہوگی۔ ''جس کے توسط سے ہم کسی سماج یا معاشرہ یا جماعت کے کردار و عمل کا تجزیہ کر سکتے ہیں۔ دراصل محاورے اجتماعی تجربات کے وہ وسیلے ہیں جس میں فرد و سماج کی پوری شخصیت آئینہ ہو جاتی ہے۔ (۳۷) مجروحؔ کے یہاں یہ محاورے نہ صرف ان کے تجربات و مشاہدات کے ترجمان ہیں بلکہ ان کے تصورات کی توضیح اور حالات و حیات کی تصویر کشی بھی کرتے ہیں۔ محاوروں کی تفصیلات ممکن نہیں چند نمونے پیش کیے دیتے ہیں:

کچھ زخم ہی کھائیں چلو کچھ گل ہی کھلائیں
ہر چند بہاراں کا یہ موسم تو نہیں ہے

خبط ہے اے ہم نشیں عقلِ حریفانِ بہار
ہے خزاں ان کی انھیں آئینہ دکھلائے ہوئے

گلوں سے بھی نہ ہوا جو مرا پتہ دیتے
صبا اڑاتی پھری خاک آشیانے کی

مرے پیچھے یہ تو محال ہے کہ زمانہ گرمِ سفر نہ ہو
کہ نہیں مرا کوئی نقشِ پا جو چراغِ راہ گزر نہ ہو

خود کشی ہی راس آئی دیکھ بدنصیبوں کو
خود سے بھی گریزاں ہیں بھاگ کر زمانے سے

سوال ان کا، جواب ان کا، سکوت ان کا، خطاب ان کا
ہم ان کی انجمن میں سر نہ کرتے خم تو کیا کرتے

تجھے نہ مانے کوئی تجھ کو اس سے کیا مجروحؔ
چل اپنی راہ بھٹکنے دے نکتہ چینوں کو

کھلے جو ہم تو کسی شوخ کی نظر میں کھلے
ہوئے گرہ تو کسی زلف کی شکن میں رہے

مجروحؔ کے یہاں محاوروں میں سیاسی رمزیت اور نئی حسیت دونوں کا عکس نمایاں ہوا ہے ساتھ ہی شکوہ سنجی اور ذاتی محرومی کے احساس کی لہریں بھی بہت صاف ہیں۔ اس سے اہم کارنامہ مجروحؔ کا یہ ہے کہ انھوں نے روایتی محاوروں کو نئے معنی و مفاہیم دینے اور ان سے اپنے نظریات کی ترسیل کا کام لینے میں اجتہادی روش اختیار کی ہے اور وسعتِ مطالعہ اور قدرتِ زبان کا ثبوت فراہم کر دیا ہے۔

کسی بھی ترتیب میں حسن کے ساتھ سلیقہ اور ہنر ہو تو وہ شے یقیناً نشاط خیز ہوگی۔ یہی صورت کم و بیش شعر کی بھی ہے جس کی تزئین و آرائش کے لیے شاعر دوسرے شعری عوامل کے ساتھ صنعتوں کو بھی بروئے کار لاتا ہے۔ تشبیہ کی طرح صنعتیں بھی تزئینِ کلام میں معاون اور شعر کی تاثیر اور معنویت میں اضافہ کا وسیلہ بنتی ہیں۔ مجروحؔ کے یہاں صنعتوں کا استعمال صرف رنگ آمیزی یا زیبائش کے لیے نہیں ہوا ہے بلکہ لفظی و معنوی صنائع کا اتحاد ان کے یہاں شعر کی کیفیت اور لطف و تاثیر میں اضافے کا سبب بنا ہے:

زباں ہماری نہ سمجھا یہاں کوئی مجروح
ہم اجنبی کی طرح اپنے ہی وطن میں رہے
(استخدام)

فرشِ گل، مینائے مے، شمعِ سحر، سازِ سخن
سب اٹھے لیکن نہ اٹھا میں خرابِ انجمن
(تلمیح)

پستیِ زمیں سے ہے، رفعتِ فلک قائم
میری خستہ حالی سے، تیری کج کلاہی بھی
(طباقِ ایجابی)

نہ مٹ سکیں گی یہ تنہائیاں مگر اے دوست
جو تو بھی ہو تو طبیعت ذرا بہل جائے
(تجنیس محرف)

آخر غمِ جاناں کو اے دل، بڑھ کر غمِ دوراں ہونا تھا
اس قطرے کو بننا تھا دریا، اس موج کو طوفاں ہونا تھا
(ضرب المثل)

تشنگی ہی تشنگی ہے کس کو کہیے میکدہ
لب ہی لب ہم نے تو دیکھے کس کو پیمانہ کہیں
(مراعات النظیر)

یہ جبر سیاست، یہ انساں، مظلوم آہیں، مجبور فغاں
زخموں کی مہک، داغوں کا دھواں، مت پوچھ فضائے زنداں میں
(طباق ایجابی)

مجروحؔ کے فکر و فن کے اس تجزیہ کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ کوئی شاعر ضخامتِ شعری سے نہیں بلکہ فکری ضخامت سے عظیم ہوتا ہے کیوں کہ شاعر محض شاعر نہیں ہوتا ناقد بھی ہوتا ہے جو اپنی فکری بصیرت، مبصرانہ صلاحیت اور سنجیدہ علمی و ادبی ریاضت کے ذریعے زندگی اور اس کے متعلقات کو جانچتا اور پرکھتا ہے۔ اس عمل کے لیے بسیار گو ہونا ضروری نہیں ہے بلکہ ایثار و ترحم اور ہمدردی کے جذبے کے ساتھ فکر و احساس کی شدت ناگزیر ہے۔ غزل مجروحؔ کا واحد شعری مجموعہ ہے جس کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ ہندوستان ہی میں نہیں ہندوستان سے باہر بھی۔ اس طرح شہرت و مقبولیت میں وہ ملکی سرحدوں کو بھی پھلانگ گیا ہے۔ حال ہی میں محمد علی صدیقی نے مشعلِ جاں کے نام سے جو نیا ایڈیشن ترتیب دیا ہے، مجروحؔ کے بین الاقوامی تخلیقی فن کار ہونے کا ثبوت و اعتراف ہے۔ لہٰذا مجروحؔ کا یہ استدلال بالکل درست ہے:

نوا ہے جاوداں مجروحؔ جس میں روحِ ساعت ہو
کہا کس نے مرا نغمہ زمانے کے چلن تک ہے

حوالہ جات و کتابیات

۱- ساحل احمد غزل پس منظر پیش ص ۲۵ اردو رائٹرس گلڈ، الہ باد، پہلی بار دسمبر ۱۹۷۶ء

۲- پروفیسر محمد حسن معاصر ادب کے پیش رو ص۸۵ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی پہلی بار دسمبر ۱۹۸۲ء

۳- پروفیسر محمد حسن ایضاً ص۹۲ ایضاً

۴- پروفیسر محمد حسن ایضاً ص۸۵ ایضاً

۵- مجروح صاحب کے بیان سے ماخوذ

۶- پروفیسر وارث کرمانی مجروح سلطانپوری، مضمون مشمولہ آج کل نئی دہلی ص۹ جلد ۵۱ شمارہ ۹ اپریل ۱۹۹۳ ایکٹنگ ایڈیٹر عابد کرہانی

۷- پروفیسر وارث کرمانی ایضاً ایضاً ص۶ ایضاً

۸- پروفیسر وارث کرمانی ایضاً ایضاً ص۶ ایضاً

۹- پروفیسر محمد حسن معاصر ادب کے پیش رو ص۸۷ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی پہلی بار دسمبر ۱۹۸۲ء

۱۰- پروفیسر وارث کرمانی مجروح سلطانپوری مضمون مشمولہ آج کل نئی دہلی ص۹ جلد ۵۱ شمارہ ۹ اپریل ۱۹۹۳ ایکٹنگ ایڈیٹر عابد کرہانی

۱۱- مجروح صاحب کے بیان سے ماخوذ

۱۲- پروفیسر محمد حسن معاصر ادب کے پیش رو ص۸۵ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی پہلی بار دسمبر ۱۹۸۲ء

۱۳- مجروح صاحب کے بیان سے ماخوذ

۱۴- یوسف ناظم مضمون بعنوان مجروح سلطانپوری مشمولہ روزنامہ آواز ملک وارانسی مورخہ ۷ر ستمبر ۱۹۹۴ء ص۵

۱۵- مجروح سلطانپوری بقلم خود مشمولہ ماہنامہ رابطہ کراچی ص۶۹ مدیر عیاض غزنوی مارچ ۱۹۹۰ء

۱۶- مجروح صاحب کے بیان سے ماخوذ

۱۷- پروفیسر محمد حسن معاصر ادب کے پیش رو ص۸۶ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، پہلی بار دسمبر ۱۹۸۲ء

۱۸- مجروح صاحب کے بیان سے ماخوذ

۱۹- ساحل احمد غزل پس منظر پیش منظر ص ۱۴ اردو رائٹرس گلڈ، الہ باد، پہلی بار دسمبر ۱۹۷۶ء

۲۰- مجروح کے بیان سے ماخوذ

۲۱- ایضاً ایضاً

۲۲- ایضاً ایضاً

۲۳- پروفیسر آل احمد سرور اقتباس از ادب اور نظریہ ص ۲۹۳ بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک: خلیل الرحمن اعظمی ص ۱۲۶۷ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ تیسرا ایڈیشن ۱۹۸۴ء

۲۴- علی سردار جعفری ترقی پسند ادب ص ۲۴۶

۲۵- شمس الرحمن فاروقی شعر شور انگیز جلد اول ص ۱۷، ۱۸ ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، پہلا ایڈیشن اپریل، جون ۱۹۹۰ء

۲۶- صدیق الرحمن قدوائی تاثر نہ کہ تنقید ص ۱۳۲ مکتبہ جامعہ لیمیٹڈ، نئی دہلی، پہلی بار دسمبر ۱۹۹۱ء

۲۷- مجروح صاحب کے بیان سے ماخوذ

۲۸- پروفیسر محمد حسن معاصر ادب کے پیش رو ص ۹۲ مکتبہ جامعہ لیمیٹڈ نئی دہلی دسمبر ۱۹۸۲ء

۲۹- خلیل الرحمن اعظمی اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ص ۲۷۰ ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، تیسرا ایڈیشن ۱۹۸۴ء

۳۰- مجروح سلطانپوری بقلم خود بحوالہ ماہنامہ رابطہ کراچی ص ۶۸ مدیر عیاض غزنوی مارچ ۱۹۹۰ء

۳۱- مجروح سلطانپوری، مضمون مشمولہ آج کل نئی دہلی ص ۱۱ جلد ۵۱ شمارہ ۹ اپریل ۹۳ ایکٹنگ ایڈیٹر عابد کرہانی

۳۲- پروفیسر محمد حسن معاصر ادب کے پیش رو ص ۸۹ مکتبہ جامعہ لیمیٹڈ نئی دہلی، پہلی بار دسمبر ۱۹۸۲ء

۳۳- صدیق الرحمن قدوائی تاثر نہ کہ تنقید ص ۱۱۳ مکتبہ جامعہ لیمیٹڈ نئی دہلی پہلی بار دسمبر ۱۹۹۱ء

۳۴- ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار اردو شاعری کا سیاسی اور سماجی پس منظر ص ۴۹۴ مطبع جامعہ پنجاب، لاہور ۱۹۶۶ء

۳۵- پروفیسر احتشام حسین جدید ادب: منظر اور پس منظر ص ۲۱ مرتبہ جعفر عسکری، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۲ء

۳۶- صدیق الرحمن قدوائی تاثر نہ کہ تنقید ص ۱۱۵ مکتبہ جامعہ لیمیٹڈ، دہلی، پہلی بار دسمبر ۱۹۹۱ء

۳۷- ساحل احمد غزل پس منظر پیش منظر ص ۱۴۰ اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد پہلی بار دسمبر ۱۹۷۶ء

۳۸- مجروح سلطانپوری　　غزل حسامی بک ڈپو، مچھلی کمان، حیدرآباد، چھٹی بار دسمبر ۱۹۸۲ء

☆ مئوناتھ بھنجن (راقم کا آبائی شہر) میں ۱۱ تا ۱۴ نومبر ۱۹۹۴ء مجروح سلطان پوری کا قیام رہا۔ اسی دوران دانش کدہ اردو لائبریری مئو کی جانب سے انھیں استقبالیہ دیا گیا۔ میں نے مجروح صاحب کی شاعری پر ایک مضمون اسی پروگرام میں پڑھا تھا اس سلسلہ میں مجروح صاحب سے جو گفتگو ہوئی وہ کیسٹ اور کاغذ دونوں پر محفوظ ہے۔ میرے اس مضمون کی بنیاد وہی گفتگو ہے جس کے حوالے بہ لحاظ ضرورت دیے بھی گئے ہیں۔

ساحر لدھیانوی: شاعرِ آشفتہ مزاج

کسی بھی فنکار کا تخلیقی عمل اس کے فکری اور شعوری رویّے سے عبارت ہے۔ لہٰذا کسی فن کار کی تخلیقات، اس کی فکر و آگہی اور جمالیات کا تجزیہ کر کے بامعنی نتائج تک اسی وقت پہنچ سکتے ہیں جب ہمیں ان تاریخی و سماجی حالات اور ادبی و ثقافتی صورتِ حال کا بھی علم ہو جس کے تحت اس کے افکار و خیالات اور اس کی انفرادیت تشکیل پاتی ہے۔

ساحؔر کا عہد سیاسی و معاشرتی، تہذیبی و ثقافتی اور ادبی و فنی حیثیت سے ہندوستانی معاشرہ کی تاریخ میں خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستانی معاشرہ نوآبادیاتی نظام کے معاشی و معاشرتی اور تہذیبی تسلط کے جبر سے پیدا شدہ نئی معاشی و سیاسی اور سماجی صورتِ حال سے دوچار تھا چنانچہ ساحؔر کی شاعری میں ہمیں ایک ایسی فضا اور ایک ایسا احساس نظر آتا ہے جو ان کے نجی حالات اور ماحول اور اس عہد کی سیاسی اور تہذیبی و فکری تبدیلیوں سے اثر پذیر ہوا ہے۔ لہٰذا ساحؔر کے اولین مجموعۂ کلام تلخیاں کا آغاز ہی اس شعر سے ہوتا ہے ؎

دنیا نے تجربات و حوادث کی شکل میں
جو کچھ مجھے دیا ہے وہ لوٹا رہا ہوں میں

یہ شعر تلخیاں کے صفحے پر بہ طور سرنامہ درج ہے اس کے معنی یہ ہوئے کہ ساحؔر کی زندگی کے تار و پود انہی یاس و صدمات اور تجربات و حوادث سے مستعار ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری کا مطالعہ ہمیں سماجی زندگی کے ان عوامل و عناصر سے بھی ہم کنار کرتا ہے جس پر فرسودہ اقدارِ حیات اور استعماری قوتوں کے جبر و استحصال کی مہر ثبت ہے۔ اس تناظر میں ساحؔر کے شعری رویوں کو مدنظر رکھیں تو معلوم ہوگا کہ ''ان کا دل عوام کی دھڑکنوں سے ہم آہنگی کے ساتھ دھڑکتا ہے اور یہی ہم آہنگی ان کی شاعری میں توانائی، سرمستی اور نغمگی بن کر ابھرا ہے۔ اسی لیے طبقاتی شعور کے جیسے واضح نقوش ساحؔر کی نظم تاج محل اور نور جہاں کے مزار پر میں ملتے ہیں اتنے اردو شاعری میں کسی اور جگہ شاید کہیں ملیں۔ ''[1]

یہ وہ دور تھا جس میں ایک طرف جذبے پر عقل کو اور رومانیت پر حقیقت کو فوقیت حاصل ہوئی اور دوسری جانب ادب کی افادیت پر زور دیا گیا۔ اقتصادی آزادی کے مثبت پہلوؤں پر غور کر کے نئے سماجی نظام کا تصور ابھرا، یہ ترقی پسند تحریک کا اثر تھا (ترقی پسند نظریات کے اغراض و مقاصد سے متعلق پریم چند نے اپنے صدارتی خطبے میں تفصیل سے روشنی ڈالی ہے پھر سجاد ظہیر، علی سردار جعفری، فیض احمد فیض وغیرہ کی تحریروں میں بھی اس کی تفصیلات دیکھی جا سکتی ہیں) اس تحریک سے وابستہ بیشتر شعراء و ادباء کی طرح ساحؔر بھی رومان سے حقیقت کی طرف آئے ہیں لہذا ان کی رومانیت بھی سطحی جذباتیت، تصوریت اور ماورائیت سے زیادہ حقیقت سے وابستہ ہے اسی لیے ان کے یہاں زندگی کی مشکلات سے گھبرا کر فرار کی کوشش نہیں ملتی بلکہ ان سے برسر پیکار ہونے کا حوصلہ ملتا ہے۔ یہاں فکر اور شعور اہم ہیں اسی لیے ان کی رومانیت طبقاتی و سماجی شعور کی حامل بھی ہے جس کی طرف محمد حسن صاحب نے محولہ بالا سطور میں اشارہ کیا ہے۔

خوبصورت موڑ، انتظار، تیری آواز، ردِ عمل، ایک تصویر رنگ، متاعِ غیر، انتظار، کبھی کبھی اور شہکار ایسی نظمیں اسی رومانیت کی عکاس ہیں۔ ان میں جمالیاتی حسن کے علاوہ عشق کے انوکھے احساس کی لہریں بھی حقیقت سے ہم کنار ہوتی نظر آتی ہیں۔ ساحؔر کی شاعری میں غنائیت اور موسیقیت کا وجود اور اسلوب کا تنوع اور رچاؤ دراصل اسی رومانیت کی دین ہے۔ چنانچہ یہ کہا جائے گا کہ عشق ساحؔر کی شاعری کا بنیادی پہلو ہے۔ جس سے ان کی شاعری میں دل کشی اور توانائی بھی پیدا ہوئی ہے اور زندگی کی حقیقتوں سے آنکھیں چار کرنے اور صبر و استقامت کے ساتھ زندگی گزارنے کا حوصلہ اور ارمان بھی ابھرا ہے اور جیسا کہ سابقہ سطور میں کہا گیا کہ رومانیت اور محبت کا تصور ان کے یہاں ماورائی یا افلاطونی نہیں بلکہ معروضی صورتِ حال کی آغوش سے نمود پانے والی واقعیت اور حقیقت پر مبنی صنفی چاہت کا رویہ ہے اور چوں کہ محبت انسان کی فطری، جبلیاتی اور معاشرتی ضرورت بھی ہے لہذا وہ انفرادی ہی نہیں اجتماعی زندگی کا بھی ناگزیر حصہ ہے اور اسی کے حصول کا ارمان ساحؔر کی شاعری کا بنیادی تقاضا ہے ۔

سوچتا ہوں کہ محبت ہے بشر کی فطرت
اس کا مٹ جانا مٹا دینا بہت مشکل ہے
سوچتا ہوں کہ محبت سے ہے تابندہ حیات
آپ یہ شمع بجھا دینا بہت مشکل ہے

(سوچتا ہوں)

ساحر کے یہاں دل شکستگی کے مناظر اور زندگی کی بے بسی اور کم مائیگی کے احساس کے دوش بدوش نشاط کرب کی لطافتوں اور جذبۂ عشق کی سرمستیوں کا اظہار جن نظموں میں ہوا ہے ان میں انفرادی آرام و مصائب کا اظہار تو ہے یاس انگیزی یا محرومی اور نا امیدی نہیں ہے۔ محبوب کو پالینے کی آرزو اور حسرتوں کی ناکامی کا احساس تو ہے جذبۂ انتقام نہیں ہے اور نہ زندگی سے فرار کا جذبہ۔ باوجودیکہ اس دور کی شاعری میں عوامی کردار اور عوام الناس سے قربت کی طرف رجحان میں کوئی شدید رویہ تو نہیں ملتا اور نہ کوئی مخصوص آدرش زندگی کا نصب العین ہی بنا ہے لیکن انفرادی احساسات اور ذاتی تجربات کی بوقلمونی کا عکس ضرور دیکھا جا سکتا ہے باایں ہمہ جب سماجی حد بندیاں، توہمات اور فرسودہ تہذیبی و اخلاقی قدریں محبت کی ناکامی کا سبب بننے لگتی ہیں تو نہ صرف زندگی کی بے کیفی سامنے آتی ہے بلکہ تشکیکی عناصر بھی جنم لیتے ہیں اور انسان جب حالات کے جبر کے سبب اپنی زندگی کو ٹوٹتا ہوا محسوس کرتا ہے اور سماجی نظام اس کی آرزوؤں اور بنیادی ضرورتوں پر قدغن لگاتا ہے اور اس کے ارتقائی حوصلوں اور خواہشوں کے مابین سدراہ بنتا ہے تو کرب و اضطراب اور جھنجھلاہٹ کا جذبہ بیدار ہو جاتا ہے۔ ایسے دل سوز اور جاں گسل حالات میں نہ تو اسلوب پر قابو رکھنا ممکن ہوتا ہے اور نہ متلاطم خیالات پر ضبط رکھنا ۔

تم میں ہمت ہے تو دنیا سے بغاوت کردو
ورنہ ماں باپ جہاں کہتے ہیں شادی کرلو
(یکسوئی)

اس طرح کے اشعار پر سر بھلے ہی نہ دھنے جائیں لیکن اس سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا کہ یہ اسی جھنجھلاہٹ کا ردعمل ہے جو ناکامی و نامرادی کے زیر اثر وجود پذیر ہوئی ہے اور میرے خیال میں یہاں ماں باپ کو محض ماں باپ سمجھنا ادبی دیانت کے منافی ہے بلکہ یہ علامت ہے اس پورے معاشرے کی جس میں ساحر پیدا ہوئے اور پروان چڑھے اور جس کی غیر مذہبی اور فرسودہ رسوم و روایات کے خلاف وہ تاعمر احتجاج کرتے رہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ انفرادی سطح پر ناکامی و محرومی کے احساس نے ساحر کے دل و دماغ کو اس طرح متاثر کیا کہ ان کے یہاں زندگی کی رنگینیوں کے معنی ہی نہیں رہے ۔

ابھی نہ چھیڑ محبت کے گیت اے مطرب!
ابھی حیات کا ماحول خوش گوار نہیں
(غزل)

یاس کی تاریکیوں میں ڈوب جانے دو مجھے
اب میں شمعِ آرزو کی لو بڑھا سکتا نہیں
(معذوری)

حالانکہ تشکیک و تذبذب کا احساس اختر الایمان کے لڑکے کی طرح زندگی بھر ساحر کا متعاقب رہا لیکن ان کی شاعری میں احساسِ عدم تحفظ اور تشکیکی عوامل و عناصر عصری حسیت سے ہم آہنگ ہو کر ایک نئی فضا تعمیر کرتے ہیں جو رومانوی جذبے سے مملو کم و بیش تمام نظموں میں نمایاں نظر آتی ہے اور کہیں کہیں غزلیہ اشعار و فردیات میں بھی یہ کیفیت ابھر آئی ہے ؂

زندگی کو بے نیازِ آرزو کرنا پڑا
آہ کن آنکھوں سے انجامِ تمنا دیکھتے
(فرد)

تمھیں بھی کوئی الجھن روکتی ہے پیش قدمی سے
مجھے بھی لوگ کہتے ہیں کہ یہ جلوے پرائے ہیں
مرے ہم راہ بھی رسوائیاں ہیں میرے ماضی کی
تمھارے ساتھ بھی گزری ہوئی راتوں کے سائے ہیں
چلو اک بار پھر سے اجنبی بن جائیں ہم دونوں
(خوبصورت موڑ)

چند کلیاں نشاط کی چن کر
مدتوں محو یاس رہتا ہوں
تیرا ملنا خوشی کی بات سہی
تجھ سے مل کر اداس رہتا ہوں
(ردِعمل)

تشکیک کا یہ احساس اور سماج کا گہرا شعور ساحرؔ کو نیرنگِ زمانہ کے تئیں احتجاجی رویے کی طرف لے آتا ہے اور سماج کی غیر ضروری بندشوں اور توہم پرستیوں پر جذبۂ تنفر غالب آتا ہے:

ع دنیا مرے افکار کی دنیا نہیں ہوتی

اور

ع انسان کی تذلیل گوارا نہیں ہوتی

والی غزل کی معنویت محض اظہارِ ذات کی جلوہ گر نہیں بلکہ خوش گوار مستقبل کی آرزومندی کی مظہر بھی ہے۔ ساحرؔ کے اس اجتماعی شعور کی دوسری مثالیں کسی کو اداس دیکھ کر، شراب بند کرو بس یہی برائی ہے، گریز، شکست، شہکار اور معذوری ایسی نظموں میں ملیں گی۔ ان نظموں کی رومانیت ان کی عصری حسیت و آگہی سے ہم آہنگ ہوئی ہے اور انفرادی غم، اجتماعی آلام و مصائب سے ہم آغوش ہو گیا ہے۔ ان نظموں میں طبقاتی آویزش کا شدید احساس بھی ہے اور غیر طبقاتی معاشرے کی تعمیر و تشکیل کا واضح تصور بھی کیوں کہ ''حسن اور حسن پرستی خوبصورت چیز ہے مگر ایک حسین معاشرہ کی تشکیل کرنا یا اس کی تخلیق میں مقدور بھر کوشش کرنا زیادہ حسین ہے (۲) اس دور کی غزلوں میں بھی کم و بیش عصری حسیت اور زندگی کی پیچیدگیوں کا پرتو نمایاں نظر آتا ہے۔

ابھریں گے ایک بار ابھی دل کے ولولے
گو دب گئے ہیں بارِ غمِ زندگی سے ہم

میں اور تم سے ترکِ محبت کی آرزو
دیوانہ کر دیا ہے غمِ روزگار نے

اس رینگتی حیات کا کب تک اٹھائیں بار
بیمار اب الجھنے لگے ہیں رقیب سے

اس منزل میں احساسِ تشکیک اور نا آسودگیِ حیات نے انقلاب کی راہ کا تعین بھی کر لیا اس لیے وہ محسوساتی کیفیات کا جرأت مندانہ اظہار بھی کر سکے مگر ساحرؔ کے یہاں انقلاب کا تصور مجرد تصور نہیں بلکہ ان کا تصورِ انقلاب وطنیت اور انسانیت سے وابستہ ہے جس کی طرف رابندر ناتھ ٹیگور نے بھی واضح اشارے کیے ہیں:

زمانۂ دراز تک سماج سے الگ رہ کر اپنی ریاضت میں، میں نے جو غلطی کی ہے اب اسے سمجھ گیا ہوں اور یہی وجہ ہے کہ یہ نصیحت کر رہا ہوں۔ میرے شعور کا تقاضا ہے کہ انسانیت اور سماج سے محبت کرنا چاہیے۔ (۳)

ساحرؔ کا یہ انقلابی آہنگ طلوعِ اشترکیت، احساسِ کامراں، میرے گیت تمھارے ہیں، آوازِ آدم، لہو نذر دے رہی ہے حیات، نیا سفر ہے پرانے چراغ گل کردو، طرحِ نو اور یہ کس کا لہو ہے؟ میں پوری طرح نمایاں ہوا ہے۔ ان نظموں میں اجتماعی اور سیاسی شعور بھی شدت اختیار کر گیا ہے حالانکہ اس طرح کی نظموں کو وقت کی ضرورت تو قرار دے سکتے ہیں لیکن انھیں فنی خوبیوں کو بروئے کار لا کر ادب کے ذخیرہ میں کسی خوش نما اضافے کا ذریعہ نہیں قرار دے سکتے۔ بایں ہمہ اس عہد کی منقلب اور متزلزل سیاسی صورتِ حال اور برطانوی سامراج کے استحصالی رویوں کے خلاف اس طرح کے خیالات کا پیدا ہونا اور ان کے زیر اثر جذبات کا برانگیختہ ہونا فطری امر تھا اس کے علی الرغم وہ نظمیں اور غزلیں جن میں سماجی جبر اور سیاسی محکومی کے خلاف اظہارِ جذبات کے لیے غنائی لب ولہجہ اختیار کیا گیا ہے ساحرؔ کی ذہنی وسعتوں اور شعری بصیرتوں کی پہچان بن گئی ہیں مثلاً ورثہ اور ماں (غیر مطبوعہ) مرے گیت، کچھ باتیں، شعاعِ فردا، فن کار، ایک شام، مادام، بہ شرطِ استواری، بہت گھٹن ہے اور دل ابھی---! ایسی غزلیں اور نظمیں ہیں جن میں ساحرؔ کی فکری قوتیں اور فنی صلاحیتیں موجزن ہیں ؂

اور کچھ دیر بھٹک لے مرے درماندہ ندیم
اور کچھ دیر ابھی زہراب کے ساغر پی لے
نور افشاں چلی آتی ہے عروسِ فردا
حال تاریک و سم افشاں سہی لیکن جی لے

(شعاعِ فردا)

ہر قدم مرحلۂ دار و صلیب آج بھی ہے
جو کبھی تھا وہی انساں کا نصیب آج بھی ہے

(غزل)

مانا کہ اس زمیں کو نہ گل زار کر سکے
کچھ خار کم تو کر گئے گزرے جدھر سے ہم
(غزل)

ہم نے ہر دور میں تذلیل سہی ہے لیکن
ہم نے ہر دور کے چہرے کو ضیا بخشی ہے
ہم نے ہر دور میں محنت کے ستم جھیلے ہیں
ہم نے ہردور کے ہاتھوں کو حنا بخشی ہے
(مادام)

اب نہ پہلے سا تذبذب رہا نہ شکست خوردگی کا احساس اور نہ لہجے کی کرختگی نہ راست اندازِ بیان جو دورِ ماقبل کی تخلیقات میں ابھرا تھا بلکہ اس کی جگہ احساس ترقب نے لے لی اور احساس شکست پر حوصلہ مندی غالب آئی زندگی کی تلخیاں کم تو نہیں ہوئیں لیکن اجنبی اور غیر مانوس الفاظ کے بجائے روزمرہ گفتگو کی لفظیات نے لب و لہجہ کو پرتاثیر ضرور کر دیا۔ تشبیہات کے برمحل استعمال اور استعاراتی پیکروں نے اس دور کی تخلیقات میں زندگی کے امکانات کا نور بھر دیا۔

اس مقام پر ساحرؔ نے حال و مستقبل کے دلکش خواب دکھلانے کی کوشش ضرور کی ہے لیکن اپنی توجہ ماضی پر بھی مرکوز رکھی ہے کیوں کہ یہاں ساحرؔ کا تاریخی شعور پورے پس منظر کے ساتھ ابھرا ہے۔ اور اس سے ان کے وسعت مطالعہ کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ انھیں اس امر کا شدید احساس ہے کہ طبقاتی آویزش، نسلی امتیازات، ناانصافی اور استحصال کا یہ سلسلہ زمانۂ قدیم سے جاری ہے اور ہر دور کسی نہ کسی شکل میں کش مکش سے دوچار بھی رہا ہے یعنی

مکافاتِ عمل تاریخِ انساں کی روایت ہے

اس روایت پر قدغن لگانے اور زندگی سے بھرپور روایت قائم کرنے کا ارمان ساحرؔ کی شاعری کی پہچان ہے۔ جاگیر، تاج محل، نور جہاں کے مزار پر، مادام اور شہزادے میں یہ احساس بالخصوص نمایاں ہوا ہے۔ ان نظموں میں توہم پرستی، جنس زدگی، تعیش پسندی، جبر و استبداد اور استحصالی رویوں اور نسلی برتری کے دبدبے کے خلاف احتجاجی رویہ اختیار کیا گیا ہے۔ تاج محل اگر شہنشاہیت اور مظلومیت کا علامتی اظہار ہے تو نور جہاں

کے مزار پر جمہور کی بے بسی اور مفلوک الحالی کی عکاسی ہے ۔

میری محبوب پسِ پردۂ تشہیرِ وفا
تو نے سطوت کے نشانوں کو تو دیکھا ہوتا
مردہ شاہوں کے مقابر سے بہلنے والی
اپنے تاریک مکانوں کو تو دیکھا ہوتا
(تاج محل)

کیسے ہر شاخ سے منھ بند مہکتی کلیاں
نوچ لی جاتی تھیں تزئینِ حرم کی خاطر
اور مرجھا کے بھی آزاد نہ ہو سکتی تھیں
ظلِ سبحان کی الفت کے بھرم کی خاطر
(نور جہاں کے مزار پر)

یہ نظمیں ساحر کے افکار و نظریات کی ترجمان بھی ہیں ان کے تاریخی و سماجی شعور کی مظہر بھی ہیں اور ان کی عصری حسیت و آگہی کی پہچان بھی ہیں۔ اس لحاظ سے بھی غور کریں تو دیکھیں گے کہ ساحر نے غم سے پیار کیا ہے لیکن اس غم میں محض ان کی داخلی کیفیات ہی محرک نہیں ہیں بلکہ خارجی عوامل و عناصر کا ارتعاش بھی معاون رہا ہے۔ یہی سب ہے کہ ان کی شاعری دکھی دلوں کی دھڑکنوں کو اور تیز کر دیتی ہے ۔

ساگر سے ابھری لہر ہوں میں ساگر میں پھر کھو جاؤں گا
مٹی کی روح کا سپنا ہوں مٹی میں پھر سو جاؤں گا
(میں پل دو پل کا شاعر ہوں)

پٹریاں ریل کی، سڑکوں کی بسیں، فون کے تار
تیری اور میری خطاؤں کی سزا کیوں بھگتیں
ان پہ کیوں ظلم ہو جن کی کوئی تقصیر نہیں
یہ وطن، تیری مری نسل کی جاگیر نہیں
کل کی نسلیں بھی کوئی چیز ہیں ہم کچھ بھی سہی

ان کا ورثہ ہوں کھنڈر یہ ستم ایجاد نہ کر
تیری تخلیق نہیں تو اسے برباد نہ کر

(ورثہ)

ساؔحر کی شاعری محض ذاتی زندگی کی کلفتوں اور اجتماعی آلام و مصائب کو محیط نہیں ہے بلکہ ملکی معاملات کے ساتھ ساتھ عالمی مسائل کا احساس بھی دلاتی ہے۔ لہٰذا اگر ہم ساؔحر کی شاعری کو صرف ملکی سیاست تک محدود کردیں تو میرے خیال میں یہ ادبی دیانت کے خلاف بات ہوگی کیوں کہ ساؔحر اپنی شاعری کے ذریعے ملکی مسائل کے تناظر میں ان تمام مملکت کا ذکر کرتے ہیں جو ان حالات سے گزر رہے ہیں یا اسی طرح کے مختلف النوع مسائل سے دوچار ہیں چنانچہ ساؔحر کا تصور قومیت ملکی سرحدوں تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کا دائرہ وسیع تر ہو کر بین الاقوامی سرحدوں سے بھی جاملا ہے۔ اس ضمن میں دو حصوں پر مشتمل لینن ۱۹۱۷ء اور لینن ۱۹۷۰ء، شکستِ زنداں (چینی شاعر یانگ سو کے نام) اور کانگو کے عظیم رہنما لومبا سے متعلق نظم خون پھر خون ہے کا ذکر بھی آجائے گا۔ یہ نظم نہ صرف جمہوری اقدار کی سا لمیت کی پاس داراور عالمی سطح پر امن کی بے حالی کا حقیقت نامہ ہے بلکہ مذہب رنگ اور نسل کے نام پر ہونے والے مظالم اور برتری اور بقا و استحکام اور ذاتی منفعت اور گروہی مفاد کی خاطر جبر و استبداد کے روایتی سلسلے کے خلاف احتجاجی نشان بھی ہے۔ اسے ساؔحر کی بین الاقوامی سوجھ بوجھ سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ علاوہ ازیں لحۂ غنیمت اگر حصولِ آزادی کے لیے پیغام اور انقلاب کا نمونہ ہے تو قحطِ بنگال سامراجیت کے خلاف شدید احتجاجی رویے کی انعکاس ہے۔ اجنبی محافظ ہندوستانی عوام کی بے حسی پر طنزیہ وار ہے تو مفاہمت سیاسی دلالوں، خود غرض سماجی رہبروں اور مفاد پرست رہنماؤں کے لیے تازیانہ ہے۔ ان نظموں میں ساؔحر کی سیاسی بصیرت ان کے عصری شعور سے ہم آہنگ ہوئی ہے۔ لیکن آزادی کے بعد ملک کی تقسیم نے عوامی زندگی میں فرقہ واریت اور عصبیت کا جوزہر گھولا وہ نظم آج میں پھیل گیا۔ اس میں ساؔحر کی جمہوریت نوازی کا واضح عکس بھی دیکھا جاسکتا ہے اور جمہوری قدروں کی سا لمیت کا ارمان بھی۔ مجموعی طور پر یہ نظم فرقہ وارانہ فسادات اور مذہبی منافرت کے شدید ترین احساسات کی مظہر ہے۔ جس میں لوگ صرف اقتصادی طور پر ہی مفلوج نہیں ہوئے بلکہ معاشی بدحالی بھی پیچیدہ تر ہوئی۔ فرقہ وارانہ منافرت کا یہ سلسلہ آزاد ہندوستان میں بھی جاری رہا اور چوں کہ ابتدائی زمانے میں اس طرح کے موذی خیالات پر قدغن نہیں لگایا گیا لہٰذا رجعت پسند اور فرقہ پرست قوتیں روز بہ روز مضبوط ہوتی چلی گئیں۔

بے روزگاری، افلاس، ذات پات اور مذہبی امتیازات ملک اور قوم کی قسمت بن گئے۔

۲۶ر جنوری، جشنِ غالب، گاندھی ہو کہ غالب ہو اور ماں کے علاوہ اس دور کی متعدد غزلیں اسی فرقہ پروری اور مذہبی امتیازات کا منظر نامہ ہیں لیکن تفریق و امتیاز کا یہ رویہ محض انسانی رشتوں تک محدود نہ رہا بلکہ اس کا سلسلہ لسانی و تہذیبی منافرت تک جا پہنچا تاہم اس میں صرف حکومت یا ارباب اقتدار کی سرد مہری دخیل نہیں ہے بلکہ وہ متعدد اردو داں حضرات بھی شامل ہیں جو محض اپنی مالی منفعت اور اپنی مطلب براری کی خاطر زبان اور تہذیب دونوں کی بیخ کنی کر رہے ہیں۔ اردو کے فروغ کے لیے بلند بانگ دعوے کرنے والے وہ پروفیسر حضرات بھی اس فہرست میں آجائیں گے جن کے نظریات اردو دشمنی میں کھل کر سامنے آگئے ہیں۔ چنانچہ جشنِ غالب نظم کے ذریعے جہاں اربابِ اقتدار کی سیاسی فریب کاریوں کو بے نقاب کیا گیا ہے وہاں دوسری جانب متفرق غزلیہ اشعار کے ذریعہ ان نام نہاد خود پسند اور مفاد پرست اردو داں طبقے کو آئینہ دکھایا گیا ہے ؎

جن شہروں میں گونجی تھی غالبؔ کی نوا برسوں
ان شہروں میں اب اردو بے نام و نشاں ٹھہری
آزادیِ کامل کا اعلان ہوا جس دن
معتوب زباں ٹھہری، غدار زباں ٹھہری
(جشنِ غالب)

ستم کے دور میں ہم اہلِ دل ہی کام آئے
زباں پہ ناز تھا جن کو وہ بے زباں نکلے
(بہت گھٹن ہے)

لہٰذا علم و فن اور ادب و ہنر بازار کی اشیا بنے۔ محنت کش اپنے عمل اور اپنے محنت سے بیگانہ ہوا اور فن کار اپنے فن اور اپنی تخلیقات سے۔ مجروحؔ سلطانپوری نے بھی ''ہم ہیں متاعِ کوچہ و بازار کی طرح'' کے ضمن میں واضح اشارے کیے ہیں۔ ساحرؔ کے یہاں اس احساس کی پرچھائیاں نظم فن کار میں صاف دیکھی جا سکتی ہیں

جو تری ذات سے منسوب تھے ان گیتوں کو
مفلسی جنس بنانے پہ اتر آئی ہے
بھوک تیرے رخِ رنگیں کے فسانوں کے عوض
چند اشیائے ضرورت کی تمنائی ہے
(فن کار)

غرضیکہ اس عہد میں صرف اقتصادی اور سیاسی سطح پر ہی ہندوستانی معاشرہ تغیر و تبدل سے دوچار نہیں ہوا بلکہ افکار و خیالات، عقائد، اقدارِ حیات اور نظریاتی و نفسیاتی سطح پر بھی پیچیدہ تبدیلیاں رونما ہوئیں چنانچہ آزاد ہندوستان میں معاشی و معاشرتی اور سیاسی و تہذیبی اقدار کی شکست و ریخت کا جو ماحول پیدا ہوا وہ نہ صرف بے زاری و انتشار کا ہی سبب بنا بلکہ ماحول سے بغاوت تک پہنچ گیا۔

ساحرؔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے ہیں اور بیسویں صدی کو ترقی پسند تحریک کے حامیوں نے ادب کا اجتماعی شعور بخشا ہے۔ ان لوگوں نے اقتصادی بدحالی، سماجی ناانصافی اور سیاسی غلامی کو قسمت کے سر نہیں تھوپا بلکہ بدلتے ہوئے حالات کا ادراک عقل کی روشنی میں کیا اور زندگی اور ادب کے تعلقات اور ادب کے ذریعہ زندگی کے گوناگوں مسائل کا عکاسی پر زور دیا۔ ایک ترقی پسند شاعر ہونے کے ناتے ساحرؔ نے ایک ایسے معاشرہ کی تعمیر و تشکیل کا خواب سجایا اور ایک ایسے سماجی نظام کے قیام کا احساس جگایا جو نہ صرف معاشی استحصال، مذہبی منافرت، طبقاتی برتری کے احساس اور اس کے زیرِ اثر انسانی اور سماجی قدروں کی پامالی اور عدم مساوات جیسی لعنتوں سے پاک ہو بلکہ انسان کو انسان کی طرح جینے کا حق حاصل ہو اور دولت و ثروت کے بجائے انسان کی عظمت کا تصور عام ہو۔ اشتراکی و جمہوری نظام معاشرت کا واضح تصور ساحرؔ کے انہی ترقی پسند افکار و نظریات کا ترجمان ہے۔

ساحرؔ چوں کہ فطری طور پر امن و تہذیب کے تحفظ کے تمنائی اور انسان دوستی کے قائل رہے ہیں لہٰذا مذہب و ملت اور طبقہ و جماعت کی کسی بھی طرح کی تخصیص سے ان کی شاعری خالی ہے۔ یہی سبب ہے کہ جبر و ظلم اور غلامی کے ہر مرحلے میں جس سے انسانی زندگی دوچار ہے ان کا قلم رو ہے کیوں کہ انسان ان کی نگاہوں میں شریف ہے۔ یہ انسان باعزت اور باوقار زندگی جینے کی خواہش بھی رکھتا ہے اور امن و آشتی کا آرزومند بھی ہے وہ غلامی سے اسی طرح دل برداشتہ ہے جس طرح کوئی شخص اپنی بیماریوں سے کبیدہ خاطر ہوتا ہے اور چوں

کہ یہ دونوں غیر فطری عناصر ہیں لہذا ان سے نجات کے لیے وہ ہمہ وقت سرگرداں بھی رہتا ہے اسی طرح قومی شعور ساحرؔ کے یہاں محض ملک کے سیاسی اتحاد کا تصور پیش نہیں کرتا بلکہ قومی شعور میں ملک کے گوشے سے لگاو، انسان دوستی یعنی عام انسانی زندگی میں پیدا شدہ بے چینی، گھبراہٹ، بیگانہ پن، مذہبی وتہذیبی تعطل، روزمرہ زندگی میں ابھرنے والی شکست خوردگی کے زیر اثر ذہنی تناو سے نجات کے لیے سرگرداں رہنے کا جذبہ اور تمام عالم انسانیت کو ایک اکائی کی شکل میں دیکھنا شامل ہے اور یہی ساحرؔ کی شاعری کا اساسی پہلو بھی ہے۔ان کی نظمیں آؤ کہ کوئی خواب بنیں، اے شریف انسانو!، بڑی طاقتیں، لشکرکشی، مگر ظلم کے خلاف اور طویل ترین ڈرامائی حسن سے مزین نظم پرچھائیاں کی معنویت امن وآشتی اور انسان دوستی سے متعلق ساحرؔ کے مطمح نظر کی بھر پور عکاسی کرتی ہے۔ یہ نظمیں محض امن وتہذیب کی بقا اور جنگ سے پیدا ہونے والی تباہ کاریوں سے ہی باخبر نہیں کرتیں بلکہ عالمی سطح پر انسانیت سوزی کا منظرنامہ بھی پیش کرتی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ساحرؔ نے جابجا امن پسند عوام کی حمایت کی ہے اور جنگوں کے خلاف اپنے خیالات ظاہر کیے ہیں ؎

تم ہی تجویزِ صلح لاتے ہو
تم ہی سامانِ جنگ بانٹتے ہو
تم ہی کرتے ہو قتل کا ماتم
تم ہی تیرو تفنگ بانٹتے ہو
(بڑی طاقتیں)

جنگ تو خود ہی ایک مسئلہ ہے
جنگ کیا مسئلوں کا حل دے گی
آگ اور خون آج بخشے گی
بھوک اور احتیاج کل دے گی
(اے شریف انسانو!)

چلو کہ چل کے سیاسی مقامروں سے کہیں
کہ ہم کو جنگ وجدل کے چلن سے نفرت ہے

جسے لہو کے سوا کوئی رنگ راس نہ آئے
ہمیں حیات کے اس پیرہن سے نفرت ہے
(پرچھائیاں)

ساحؔر کی شاعری کا ایک اہم مضمون عورت کی حرمت وعفت سے متعلق بھی ہے کیوں کہ ساحؔر کا تعلق جس معاشرہ سے ہے اس میں عورت مظلوم ومحکوم ٹھہری ہے اور ہر چند کہ یہ عورت ان کے یہاں مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہوئی ہے تاہم ہر روپ میں وہ محترم شخصیت بن کر ابھری ہے۔لہٰذا ہر اس مقام پر جہاں اس کا تقدس، تمدن کی نذر ہوا ہے ساحؔر نے احتجاج کیا ہے، تہذیب کے معماروں اور ساجی رہبروں پر سوالیہ نشان لگایا ہے۔صبحِ نوروز، سرزمینِ یاس، کسی کو اداس دیکھ کر، گریز، اجنبی محافظ، کل اور آج، نور جہاں کے مزار پر، جاگیر اور چکلے ایسی نظموں میں عورتوں کے تئیں اسی بے رحمانہ رویوں کو بے نقاب کیا گیا ہے یہ نظمیں نہ صرف ساحؔر کی کرب آلود کیفیات کی شدت کا اظہار ہیں بلکہ تہذیب کے معماروں اور استحصال پسند قوتوں کے خلاف احتجاجی رویوں کی انعکاس بھی ہیں۔

شاعری الفاظ کی جادوگری بھی ہے اور جذبات وخیالات کے اظہار کا ذریعہ بھی۔ساحؔر نے الفاظ سے دونوں کام لیے۔لفظوں کے فنکارانہ استعمال سے پیکر سازی بھی کی اور بے جان چیزوں کو حرکت وقوت کا حسن بھی بخشا مثلاً راستوں کا مسکرانا، درد کا انگڑائی لے کر جاگنا، فضاؤں کا سوچنا، حیات کا رینگنا، روح عصر کا جاگنا، بیڑیوں کا تکنا، کھیتوں کا چونکنا اور اسی طرح کی بے شمار غیر مرئی چیزوں کو ساحؔر نے اپنی قوتِ متخلیہ اور فنکارانہ صلاحیتوں کے ذریعے نہ صرف زندہ اور متحرک کر دیا ہے بلکہ ان مظاہرات کے ذریعہ نظموں میں نئی فضا بھی پیدا کی ہے اور زندگی کی روح بھی بھر دی ہے۔

بیسویں صدی کو ہیئتی تجربوں کی صدی کہیں تو شاید غلط نہ ہوگا۔آزاد نظم، نثری نظم، معرّا نظم، پابند نظم، کالی غزل، پیلی غزل، سفید غزل اور نہ جانے کون کون سی غزلیں اور نظمیں اس عہد میں وجود پذیر ہوئیں۔ اسی طرح لفظوں کو توڑنے پھوڑنے اور اسلوب کو جدید تر اور تازہ کار کرنے کی کوشش میں جس طرح کی ادبی تخلیقات منظر عام پر آئیں انھوں نے ادب کی صورت مسخ کر کے رکھ دی، بہر حال یہ رویہ الگ بحث کا موضوع بن سکتا ہے۔اور اس میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند شعراء کی تخصیص نہیں کہ کم وبیش تمام شعرا نے کسی نہ کسی شکل میں اجتہاد کیا ہے۔''ترقی پسندوں نے شاعری کے موضوعاتی وسائل کو بے حد وسعت عطا کی تو اراکینِ حلقہ

نے شاعری کے نئے فنی وسائل سے اردو شعریات کو مالا مال کیا۔[۴] ساحرؔ نے ہیئتی طور پر کوئی شدید اجتہادی رویہ اختیار نہیں کیا۔ ان کے مجموعہ ہائے کلام میں نظمِ آزاد کے ایک آدھ نمونے ملیں تو ملیں ورنہ ان کا رجحان عام طور سے پابند نظم کی طرف ہی رہا ہے ان میں بھی قطعہ بند نظموں کی تعداد نسبتاً زیادہ ہے اس کے علی الرغم انھوں نے بقول احمد ندیم قاسمی ہیئت کے بجائے معنی اور موضوع اور سب سے زیادہ اندازِ بیان میں اجتہاد کیا ہے۔[۵] اس ضمن میں ایک منظر، ایک واقعہ اور بشرط استواری کے ساتھ مرے عہد کے حسینو کا ذکر خصوصیت سے آئے گا۔ کیوں کہ یہ نظم ندرتِ فکر کے لحاظ سے کامیاب اور فنی اعتبار سے کم یاب قرار پائے گی حالانکہ یہ ساحرؔ کا انفرادی تجربہ ہے تاہم اسے جدت شعری اور بیان کی شگفتگی سے ضرور تعبیر کر سکتے ہیں۔ ایک روایتی خیال کو اتنے خوبصورت پیرائے میں پیش کرنا اس میں بھی جدید سائنسی انکشافات کو ہم آہنگ کر دینا فکر و فن ہر دو لحاظ سے قابلِ تقلید ہے۔ اس نظم کی ایک اور اہم خصوصیت پرانے اور روایتی تلمیحی و تشبیہی اشاروں میں جدید خیالات کو سمودینے کی کوشش اور روایتی محاوروں کو نئے معنی و مفاہیم عطا کر دینے کا ہنر بھی ہے پھر مختلف صنعتوں کے برمحل استعمال اور قافیوں کی تکرار سے موسیقی پیدا کرنے کا فن ساحرؔ کی انفرادی شناخت کا مظہر بن گیا ہے۔

تکنیک کے اعتبار سے بھی کچھ نظمیں جداگانہ اہمیت کی حامل ہیں۔ مثلاً پرچھائیاں، آج اور کبھی کبھی۔ پرچھائیاں اپنی تکنیک کے اعتبار سے شاید اردو کی تنہا نظم ہے بالخصوص دو بحروں میں دو مختلف موضوعات کو ہم آہنگ کر دینا اس نظم کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ حالانکہ یہ سادہ سی بیانیہ نظم ہے لیکن اس کا ڈرامائی حسن اس کے مصرعوں، شعروں اور بندوں کو عام فہم الفاظ سے مزین کر کے تصویری سلسلے میں باندھ دینے میں مضمر ہے اور روزمرہ محاورے، پیکر سازی اور منظر نگاری میں معاون ہوئے ہیں۔ یہی صورت ان تاثر پاروں کی ہے جو بصری اور لمسی تشبیہات کے ذریعے سجائے گئے ہیں اور انہی خصوصیات کی بدولت نظم کا ابتدائی حصہ اتنا جاندار، پرکیف اور پرکشش ہو گیا ہے کہ فوراً گرفت میں لے لیتا ہے۔ دل گرفتگی کی یہی صورت پوری نظم میں جاری رہتی ہے۔ ارتقائی تشکیل کے لحاظ سے آج بہت معتبر نظم ہے۔ فرقہ وارانہ ہم آہنگی اور قومی درد سے معمور اس نظم میں روزمرہ گفتگو کے ذریعے فضا قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے تاکہ دل سے نکلے اور دل میں بیٹھے۔ اس نظم کے حسن میں تشبیہات سے زیادہ استعاراتی تنظیم دخیل ہے اور محاورے اس حسن کو مہمیز کرتے ہیں۔ کبھی کبھی محض اپنی تکنیک کے لحاظ سے ہی منفرد نہیں ہے بلکہ اپنی نغمگی، تاثیر اور سلاست و روانی کے سبب بھی ممتاز ہے۔ یہ تکنیک اردو شاعری میں پہلی بار ساحرؔ نے استعمال کی ہے کہ اس کا نقطۂ انجام اس کے نقطۂ آغاز سے

پوری طرح ہم آہنگ ہے یعنی جہاں نظم ختم ہوتی ہے وہیں سے دوبارہ شروع ہوجاتی ہے۔اسی لیے پروفیسر محمد حسن نے اسے ساحر کی سب سے زیادہ مکمل اور ارتقائی تشکیل کے اعتبار سے کامیاب ترین نظم قرار دیا ہے۔[۶] اس کی دوسری اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس کے ہر مصرعے آپس میں اس طرح مربوط ہیں کہ ایک مصرعہ بھی الگ کردیں تو نظم کے شعری حسن اور فکری تسلسل دونوں میں بے ربطی پیدا ہوسکتی ہے۔اس لحاظ سے ساحر کی نظمیں منظرنامے کے ساتھ ساتھ شرکت نامہ بھی ہیں جو براہ راست ذہن پر اثر انداز ہی نہیں ہوتیں قاری کو ساتھ لیے بھی چلتی ہیں۔

علامات واستعارات سے بھی ساحر نے ایک نئی فضا تعمیر کی ہے۔روایتی اور قدیم علامتوں کو نئی معنویت کے ساتھ اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ علامتیں جدید سیاسی وسماجی تناظر کی پہچان بن گئی ہیں۔پھر یہ علامتیں چوں کہ روزمرہ سے قریب تر ہیں اور عام سماجی زندگی سے مطابقت رکھتی ہیں لہٰذا نہ تو ان کے ازکاررفتہ ہونے کا احساس ہوتا ہے اور نہ مفاہیم تک پہنچنے میں کوئی دشواری پیش آتی ہے۔رعایتِ لفظی اور دوسری صنعتوں خصوصاً تضاد وتکرار کی بدولت ان علامتوں کو ایک جہت اور مل جاتی ہے مثلاً یہ اشعار ؎

کون جانے یہ ترا شاعرِ آشفتہ مزاج
کتنے مغرور خداؤں کا رقیب آج بھی ہے
(غزل)

کچھ اور بڑھ گئے جو اندھیرے تو کیا ہوا
مایوس تو نہیں ہیں طلوعِ سحر سے ہم
(غزل)

ہزار برق گرے لاکھ آندھیاں اٹھیں
وہ پھول کھل کے رہیں گے جو کھلنے والے ہیں
(لہو نذر دے رہی ہے حیات)

یہی خوبی استعاروں کی فنی تشکیل کی ہے۔ترقی پسند شاعروں میں فیض، مجاز، سردار اور مجروح کے یہاں استعاروں کا یہ حسن نظر آتا ہے کہ انھوں نے استعاروں کو اظہار کے سانچے میں اس طرح ڈھالا ہے کہ وہ انھی سے مختص ہوگئے ہیں۔ساحر کے یہاں بھی استعاری پیکر اسماء وصفات کے امتزاج کی بدولت نہ صرف

شعر کی معنوی تنظیم کرتے ہیں بلکہ خیالات کو زندہ اور متحرک بھی کر دیتے ہیں۔ استعاروں کی یہ فنی تشکیل ساحر کے گہرے سیاسی شعور، سماجی بصیرت اور عصری آگہی کی پہچان بھی ہیں۔ اسی طرح اردو ہندی الفاظ کی آمیزش سے جو مرکبات وجود پذیر ہوئے ہیں ان کے ذریعہ ہر چند کہ پیکر سازی میں مدد لی گئی ہے لیکن کہیں کہیں یہ مرکبات استعاروں کی تشکیل میں بھی معاون ہوئے ہیں۔ مثلاً

حق کا شجر، ہوا کے نوحے، فضا کی سانسیں، امید کی لاش، انوار کا سیلاب، ظلم کی چھاؤں، سیاست کے تیور، ذہنوں کا لہو، جبینوں کی شفق، جلوؤں کے پھول، تخریب کا بادل، تمنا کا ہاتھ وغیرہ

ے
سازشیں لاکھ اڑھاتی رہیں ظلمت کی نقاب
لے کے ہر بوند نکلتی ہے ہتھیلی پہ چراغ
(خون پھر خون ہے)

ع
یہ جشن، یہ ہنگامہ، دلچسپ کھلونے ہیں
(جشن غالب)

ع
اس دور میں جینے کی قیمت یا دار و رسن یا خواری ہے
(پرچھائیاں)

ے
یہ شاخِ نور جسے ظلمتوں نے سینچا ہے
اگر پھلی تو شراروں کے پھول لائے گی
نہ پھل سکی تو نئی فصلِ گل کے آنے تک
ضمیرِ ارض میں اک زہر چھوڑ جائے گی
(مفاہمت)

ے
اگلی دنیا کے فسانے چھوڑ کر
اس جہنم زار کی باتیں کریں
(کچھ باتیں)

استعاروں کے علاوہ ساحر کی شاعری کو معنوی خوبیوں سے بہرہ ور کرنے اور فلسفیانہ رنگ دینے میں تشبیہات کا بھی بہت بڑا ہاتھ ہے۔ تشبیہات کے ذریعے بھی ساحر نے منظر نگاری کی ہے اور سیاسی رمزیت

کو نیا آہنگ بخشتا ہے۔ بسا اوقات مشبہ اور مشبہ بہ میں ایسی ہم آہنگی ملتی ہے کہ نسبتی سلسلہ معدوم ہو جاتا ہے اور پورا ماحول منظر کی صورت ابھر آتا ہے۔ ساحر نے نادر تشبیہوں کے استعمال میں اتنی چابک دستی دکھائی ہے کہ جمالیاتی ذوق کی تسکین کے ساتھ مجموعی تاثر دل و ذہن پر غالب آ جاتا ہے

ے

تیرے لہو کی آنچ سے گرمی ہے جسم کی

مے کے ہزار وصف سہی مے میں کچھ نہیں

(مے میں کچھ نہیں)

خون پھر خون ہے سو شکل بدل سکتا ہے

ایسی شکلیں کہ مٹاؤ تو مٹائے نہ بنے

(خون پھر خون ہے)

ے

گو ہم سے بھاگتی رہی یہ تیز گام عمر

خوابوں کے آسرے پہ کٹی ہے تمام عمر

(آؤ کہ کوئی خواب بنیں)

ع وہ رہ گذر جو مرے دل کی طرح سونی ہے

(پرچھائیاں)

ع رنگ سا پھیل گیا دل کے سیہ خانے میں

(تیری آواز)

ع معمورۂ احساس میں ہے حشر سا برپا

(اشعار)

ع افق سے تابہ افق پھانسیوں کے جھولے ہیں

(لہو نذر دے رہی ہے حیات)

پرچھائیاں کے ضمن میں عرض کیا جا چکا ہے کہ ساحر کے یہاں تشبیہ کی کم و بیش تمام قسمیں استعمال میں لائی گئی ہیں۔ یہاں اس میں اتنا اضافہ ضروری ہے کہ ساحر کے یہاں یہ خصوصیت جملہ شاعری کو محیط ہے انھوں نے اپنی نظموں اور غزلوں میں بھی استعارے اور تشبیہ کی جدت سے فضا بنانے اور تازگی پیدا کرنے کی

طرف خصوصی توجہ دی ہے۔ چنانچہ اسلوب کی تازگی اور خیال وفکر کی توانائی نے شاعری میں تاثیر بھر دی ہے۔

اسی طرح فارسی تراکیب کے ذریعے بھی ساحؔر نے خیال کو وسعت دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ترکیبیں عموماً روایتی ہیں لیکن ان سے نئی معنوی خوبیاں بھی ابھری ہیں۔ کچھ ترکیبیں اختراعی نوعیت کی بھی ہیں اور جہاں کہیں یہ ترکیبیں شعر میں ڈھلی ہیں ساحؔر کے مخصوص طرزِ فکر اور طرزِ احساس کی غماز بن گئی ہیں مثلاً اس طرح کی ترکیبیں

دامنِ وقت، عروسِ فردا، شاخِ ستم، صحرائے تیرگی، مجملِ مجلسِ اقوام، ماورائے فکرِ ننگ و نام، مرحلہء دار وصلیب، شاخِ نور، شاعرِ آشفتہ مزاج، ثنا خوانِ تقدیسِ مشرق، رسمِ انقطاعِ عہدِ الفت، اسیرِ حلقہء نیک و بدِ عالم، بے نیازِ عبرتِ انجام، عکسِ سوزِ دل، تلخابۂ تنہائی ایسی بے شمار ترکیبیں ہیں جو ساحؔر کی تخئیلی و تخلیقی صلاحیتوں کی عکاس ہیں۔

اخیر میں یہ عرض کرنا بے محل نہیں ہوگا کہ ساحؔر، فیضؔ اور مجازؔ سے متاثر رہے ہیں اور سردارؔ، مجروحؔ، کیفیؔ، جاں نثار اخترؔ اور مخدومؔ وغیرہ سے ان کی صحبت وقرابت بھی رہی ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ ان کے لب و لہجے میں جو ایک پرکیف تازگی اور خیالات میں جو تابندگی ہے وہ تجربے کے خلوص، جذبے کی صداقت اور احساس کی شدت کے ساتھ ساتھ اس تقرب وابستگی سے بھی اثر پذیر ہوئی ہے اور یہی وہ فکری اور فنی خصوصیات ہیں جن سے ان کی شاعری، ساحری میں تبدیل ہوئی ہے۔

حوالے

۱-ساحرؔ لدھیانوی۔ مرقع ساز نغمہ گر ڈرامائی لمحوں کا شاعر: محمد حسن عصری ادب دہلی نمبر ۱۴۴ تا ۱۴۵ اکتوبر ۱۹۸۰ء تا اپریل ۱۹۸۱ء ص ۲۱

۲-بحوالہ ماہ نامہ سب رس حیدرآباد ستمبر ۲۰۰۳ء مدیر مغنی تبسم جلد ۵۶ شمارہ ۹ ص ۲۴

۳- ایضاً ایضاً ایضاً ص ۱۳

۴- ایضاً ایضاً ایضاً ص ۲۰

۵-ساحرؔ کی انفرادیت اور شدت احساس مضمون مشمولہ فن اور شخصیت بمبئی ساحرؔ لدھیانوی نمبر شمارہ ۱۸،۱۷ فروری ۱۹۸۵ء مدیران صابر دت سرور شفیع

۶-جدید اردو ادب مکتبہ جامعہ لیمیٹڈ، نئی دہلی پہلی بار نومبر ۱۹۷۵ء ص ۱۲۸

فیض احمد فیضؔ: امیدوں اور آرزوؤں کا شاعر

بیسویں صدی کے نصف اول کے شعری رجحان کا جائزہ لیں تو ہمیں کم و بیش تین تحریکوں یا رجحانات یعنی حب الوطنی، رومانیت اور ترقی پسند سے ہوکر گزرنا پڑے گا۔ اس عہد کے بیشتر ادب میں حسن پرستی، دل شکستگی، درد وکرب اور خیال کی تصویریں نمایاں نظر آتی ہیں۔ یہ شاعری کا رومانوی رجحان تھا جس کے زیر اثر رومانوی شاعری پروان چڑھی۔ اس کے موضوعات میں کتنا تنوع اور اس کا کینوس کتنا وسیع تھا اس کا مفصل تجزیہ پروفیسر محمد حسن نے اپنی کتاب اردو میں رومانوی تحریک میں پیش کیا ہے۔ اس عہد کا ایک اور نمایاں رجحان جیسا کہ عرض ہوا قومی و وطنی شاعری کی طرف بھی تھا۔ شاعری کے وسیلے سے شعراء نے انقلاب آفریں نغمات کے ذریعہ قوم کی بیداری کا کام کیا۔ اس کی اولین کڑیاں تو حالیؔ اور آزادؔ تھے جن کی نیچرل شاعری نے نہ صرف فطرت سے وابستگی کا احساس بخشا بلکہ وطن کی عظمت وعزت کا جذبہ بھی جگایا۔ اس سلسلہ کو اقبالؔ، جوشؔ، چکبستؔ اور سرورؔ نے آگے بڑھایا اور حسرتؔ موہانی، محمد علی جوہرؔ، تلوک چند محرومؔ، حفیظؔ جالندھری اور اسماعیل میرٹھی وغیرہ نے پروان چڑھایا۔

پہلی جنگِ عظیم اور انقلابِ روس نے ہندوستانی اقوام میں غلامی کے احساس کو قوی تر کردیا لہٰذا نجات کی راہ ہموار کرنے کی طرف اقدام ہوا دوسری جنگِ عظیم تک آتے آتے جہدِ آزادی کے اس تصور وتحریک میں اور بھی تندی آئی چنانچہ انقلابی شاعری کی لے دیر تک گونجی اور اس کی گونج دور تک سنائی دی بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ ۱۹۳۶ء کے بعد بالخصوص اس لے میں اور بھی تیزی آئی یہ ترقی پسند تحریک کا اثر تھا۔ اس سیاسی پس منظر میں ہی ترقی پسند تحریک کے کردار ومعیار کا تجزیہ کر کے ہم بامعنی نتائج تک پہنچ سکیں گے کیوں کہ اس تحریک کے زیراثر ہی جہدِ آزادی کی یہ تحریک محض سیاسی آزادی تک محدود نہ رہی بلکہ سماجی واقتصادی آزادی کا تصور بھی اس سے وابستہ ہوا۔ اور وہ شاعر جو رومانیت کے آنچل میں پناہ ڈھونڈ رہے تھے انقلاب آفریں اور حقیقت پسندانہ نغمات کے ساتھ منظرعام پر آنے لگے۔ اس زمانے کی شاعری ہی کیا پورے ادبی سرمایہ کا جائزہ لیں تو خیالات وجذبات کی یہ تبدیلی کم وبیش تمام فن کاروں کے یہاں نمایاں نظر آئے گی۔ یہی تبدیلی فیضؔ کی دور دوم کی شاعری میں جاں فزا اور امید پرور احساس کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے۔

فیض کی شعری زندگی کے ابتدائی دنوں میں ایک طرف تو اختر شیرانی کی رومانیت تھی جس میں زمانے کی گردشوں اور حالات و ماحول کی صعوبتوں سے دل برداشتہ ہو کر دور بہت دور چاند تاروں کی چھاؤں میں پناہ گزیں ہونے کی خواہش تھی (گو یہ رویہ پوری شاعری کو محیط نہیں ہے)۔ دوسری جانب علامہ اقبالؔ تھے جنھوں نے رومانیت کو گلے لگایا تو تھا لیکن ان کی رومانیت عشق و عاشقی اور محبت و بغاوت کی رومانیت نہیں تھی بلکہ فطرت سے وابستگی کا احساس تھا۔ رومانیت کا یہ احساس اس عہد کے کم و بیش تمام شعراء کے یہاں جاری و ساری ہے جس کی انتہائی شکلیں جوشؔ کی نظموں میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ دوسری سطح علامہ اقبالؔ کی شاعری کی وہ تھی جسے ہم سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو سے عبارت قرار دے سکتے ہیں جس میں خودی و بے خودی، جدو جہد (تگاپوئے دمادم) کہ یہی زندگی کی دلیل ہے، سرمایہ و محنت کا تضاد (خضر راہ کا ایک سوال اور لینن خدا کے حضور میں اس کی عمدہ مثالیں ہیں) اور عظمتِ انسانی کا احساس کارفرما تھا۔

فیض کی ابتدائی شاعری میں رومانیت کے دونوں عناصر جلوہ گر ہوئے ہیں (اختر شیرانی اور علامہ اقبالؔ کی رومانیت اور فیضؔ کا تصور حسن کم و بیش ایک ہی احساس کا پرتو ہیں) حسن پرستی، درد و کرب اور دل شکستگی کے علاوہ محبوب سے جدائی اور اس کی بے اعتنائی اور وصل و فراق کا احساس ان کے یہاں بھی ابھرا ہے (ظاہر ہے یہ موضوعات روایتی شاعری سے ہی مستعار ہیں جن سے اردو کا شعری سرمایہ بھرا پڑا ہے) جس کے زیر اثر ایک طرح کی محرومی و شکست خوردگی ظاہر ہوتی ہے۔ اس دور کی شاعری میں کہہ سکتے ہیں کہ فکر کے بجائے جذبہ حاوی ہے اور جدت کے بجائے روایت کی پاس داری ہے۔ شعور کی بے داری بھی اتنی نہیں جو دوسرے دور کی شاعری میں نمایاں ہوئی ہے۔ تاہم ابتدائی دور کی شاعری میں بھی احساس کی شدت، جذبے کی صداقت اور حادثات کی مضطرب کر دینے والی کیفیت، حسن و عشق کے لطیف و نازک احساسات کو ابھارتی اور دل میں اٹھتی ہوئی خواہشات کو مہمیز کرتی ہے ؎

ترا جمال نگاہوں میں لے کے اٹھا ہوں
نکھر گئی ہے فضا تیرے پیرہن کی سی
نسیم تیرے شبستاں سے ہو کے آئی ہے
مری سحر میں مہک ہے ترے بدن کی سی

رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسم گل ہے تمھارے بام پر آنے کا نام

کلاسیکی شاعری میں محبوب کا تصور یا تو فرضی اور خیالی تھا یا پھر سماجی خوف کے زیراثر محبوب کو تذکیر کے صیغہ میں پیش کیا جاتا تھا۔عورت (محبوب) کی شناخت یہاں معدوم تھی ۔ بیسویں صدی میں وہ پہلی بار اپنی پورے نسائی بانکپن کے ساتھ جلوہ گر ہوئی۔اختر شیرانی نے اسے پہلی بار حقیقی انداز میں اور عورت کے روپ میں پیش کیا۔ریحانہ،عذرا اور سلمٰی اسی حقیقی روپ کی آئینہ دار ہیں۔

فیض کے یہاں بھی حالانکہ محبوب کا یہی تصور کارفرما ہے لیکن انھوں نے جس انداز سے محبوب کی پیکر تراشی کی ہے اور جس طرح کے لسانیاتی پیکر تراشے ہیں وہ ان کے شعری محاسن میں شمار کیے جانے کے مستحق ہیں۔ چنانچہ جب ہم ''یاد کے زخم بھرنے'' کی بات کرتے ہیں تو ''دل میں ستارے اترنے'' کا تصور کوندجاتا ہے۔نظر میں پھول مہکنا گویا بزمِ یار میں جانے ، کی خواہش کی شدت کا اظہار ہے۔یا پھر کلام فیض کی ابتدائی سرخیاں جو کھوئی ہوئی یاد آنے ،کو ویرانے میں چپکے سے بہار آجانے سے ہم آہنگ کرتی ہیں،اظہار کی اسی شدت کی عکاس ہیں۔اس سلسلہ کی دوسری مثالیں سُر ودِشبانہ،انتظار،حسینۂ خیال سے اور تمھارے حسن کے نام، ہیں جو فیض کے نجی احساسات اور ذاتی تجربات کے مظہر ہیں یا پھر فیض کے وہ اشعار جو صرف اپنے موضوع و مواد کے اعتبار سے ہی نہیں نفسِ مضمون اور پیرایہء اظہار کی بدولت بھی ان کو معتبر کرتے ہیں جدید شعری روایت میں اہم اضافہ ہیں ۔

میرے کیسے میں ہے راتوں کا سیہ فام جلال
میرے ہاتھوں میں ہے صبحوں کا عنانِ گلگوں

نہ جانے کس لیے امیدوار بیٹھا ہوں
اک ایسی راہ پر جو تیری رہ گزر بھی نہیں

در کھلا دیکھا تو شاید تمھیں پھر دیکھ سکیں
بند ہوگا تو صدا دے کے چلے جائیں گے

اس قدر پیار سے اے جانِ جہاں رکھا ہے
دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہاتھ

پروفیسر محمد حسن نے فیض کے اس دور کی شاعری کو ربودگی کا دور قرار دیا ہے جو بے فکری، آسودگی اور ولولہ انگیزی سے ہم آغوش ہے۔ خدا وہ وقت نہ لائے کہ سوگوار ہو تو، مری جاں اب بھی اپنا حسن واپس پھیر دے مجھ کو اور تہہ نجوم وہ نظمیں ہیں جن میں خوش رنگ آرزوئیں، اداسی کا خفیف احساس اور شگفتہ امنگیں دل کے نازک تاروں کو چھیڑتی چلی جاتی ہیں۔ آسودہ حالی کا زمانہ چوں کہ قدرے بے فکری کا احساس بھی ابھارتا ہے اور جوش و ولولہ بھی پیدا کرتا ہے لہذا شخصیت کا یہ پرتو ادب میں بھی نمایاں ہوتا ہے اور فیض کی نظموں غزلوں اور قطعات کا مطالعہ انہی سرمستیوں سے ہم کنار کرتا ہے۔

بایں ہمہ اس عہد میں جب زندگی کے آلام و مصائب اور اجتماعی زندگی کے پیچیدہ تر مسائل پر نظر ٹھہری تو نہ صرف رومانیت کا یہ طلسم ٹوٹا اور محبوب کا خیالی پیکر دھندلایا بلکہ وقتی خوشیوں کا وہ دامن بھی ہاتھ سے چھوٹ گیا جو عنفوانِ شباب سے گزرتے ہوئے نوجوان جذبے کا ماحصل ہوتا ہے چنانچہ غمِ جاناں، غمِ دوراں میں بتدیل ہوا اور افادیت اور مقصدیت کی رجحان بڑھا تو انقلابی نغمات بھی حقیقت کے سروں میں گائے جانے لگے۔ عہد حاضر کی صعوبتوں اور استحصال پسند قوتوں کی چیرہ دستیوں کے خلاف احتجاج و بغاوت کی طرف میلان ہوا۔ یہ محض گفتگو یا تحریر کی بات نہیں بلکہ اس عہد کی سیاسی وسماجی اور اقتصادی صورتِ حال کو احاطۂ نگاہ میں رکھیں تو یہ حقیقت از خود کھل جائے گی کہ اس عہد کا ادبی سرمایہ کیوں سیاسی و اقتصادی آزادی کے خواہشات سے پُر ہے؟

فیض کے یہاں بھی اس والہانہ پن سپردگی سے باز آنے اور زندگی کی حقیقتوں سے ہم رشت ہونے کا جذبہ انہی خواہشات کی دین ہے۔ اسی احساس کے زیر اثر حسن و شباب کی سرمستیاں اور انفرادی آلام و مصائب کی سختیاں اجتماعی زندگی کے دکھ درد اور حالات و ماحول کی بے رحمی میں ڈوب گئیں۔ دوسرے دور کی شاعری میں جسے پروفیسر محمد حسن نے آراستگی کا نام دیا ہے، انفرادی مسائل اور درد و کرب کی جگہ اجتماعی انسان کے اندر پھیلتی بے بسی و بے چارگی اور زمانے کے جبر سے بے حال زندگیوں کا احساس زیادہ جھلکتا ہے کیوں کہ حقائق کی ان سنگینیوں سے نگاہیں بچا کر نکلنا یا ان سے فرار اختیار کرنا کم از کم فیض اور دوسرے ترقی پسند

شاعروں کے لیے ممکن نہ تھا۔ شعور کی پختگی اور فکر کی گہرائی پچھلی جذباتیت پر غالب آئی تو فیضؔ بھی اجتماعی زندگی میں پلنے والی بھوک اور احتیاج کے خلاف علمِ احتجاج بلند کرنے پر مجبور ہوئے۔ یہ پرچم ایک طرف تو سامراجی نظام کی استعماریت سے نجات حاصل کرنے کا نشان تھا اور دوسری جانب معاشرتی استحصال اور طبقاتی آویزش کے خلاف اجتہادی میلان کی پہچان تھا کہاں فیضؔ یہ سوچتے تھے ؎

ہجر کی شب تو کٹ ہی جائے گی
روزِ وصلِ صنم کی بات کرو

ویراں ہے مے کدہ، خم و ساغر اداس ہیں
تم کیا گئے کہ روٹھ گئے دن بہار کے

اور کہاں صبحِ آزادی کے گیت گانے لگے اور تاریک راہوں میں مارے جانے کے باوجود شمع کی حسرت اور پھولوں کی چاہت سے مملو حوصلہ افزا نغمے بکھیرنے لگے۔ فیضؔ کی نظم موضوعِ سخن انہی کیفیات سے دوچار ہوئی ہے اور اس کا ترقی پسندانہ مواد انہی حقائق کو منور کرتا ہے۔

فیضؔ کی اس دور کی شاعری دو حصوں میں منقسم ہوئی ہے۔ پہلا حصہ تو وہ ہے جس میں رومان اور حقیقت پہلو بہ پہلو چلتے جاتے ہیں جب کہ دوسرے حصے میں رومانی پہلو حقیقت کی سنگینیوں تلے پوری طرح دبا ہوا نظر آتا ہے۔ چوں کہ فیضؔ کی شاعری میں نظریۂ حیات کی یہ تبدیلیاں اچانک اور جست کی صورت نہ ہو کر آہستہ روی کے ساتھ نمودار ہوئیں اسی لیے ان کے یہاں نشاطِ زیست اور غمِ جہاں اور بھوک اور بے کاری اور اجتماعی ناآسودگی ایک دوسرے میں مدغم ہوئے ہیں لیکن یہ ادغام ایسا نہیں ہے جو محرومی و مایوسی کا احساس بن کر ذہن و دل کو مضمحل کر دے بلکہ اس رنگ میں افسردہ دلوں کو حوصلہ اور حوصلہ مندوں کو شگفتگی اور تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ ظاہر ہے یہ فیضؔ کے شدتِ بیان کا ہی کمال ہے کہ اس منزل میں بھی شعر کا حسن زائل نہیں ہوتا اور جمالیاتی احساس اور معنوی تسلسل بھی باقی اور برقرار رہتا ہے شاید اسی لیے فیض احمد، فیضؔ ہیں جن سے معاصر اور مابعد شعراء نے فیض اٹھایا ہے۔

اس دور کے دوسرے حصے کی شاعری میں چوں کہ سماجی حقیقتوں کو اولیت حاصل رہی ہے لہذا جوش و امنگ اور ولولہ انگیزی زیادہ نمایاں ہے تاہم اس جوش و ولولے میں بھی انقلابی آہنگ، نعرے بازی، چیخ و پکار

اور ہنگامہ آرائی کے بجائے غنائیت اور رومانی اسلوب کے سبب رگِ جاں کو چھیڑ دینے کی قوت بھی ابھر آئی ہے۔لہٰذا کہہ سکتے ہیں کہ جیسے جیسے شعور میں پختگی آتی گئی فیض کی محسوسات میں شدت پیدا ہوتی گئی اور گرد و پیش کا اجتماعی ماحول مشاہدے اور تجربے کا حصہ بنتا چلا گیا۔اور رفتہ رفتہ ان کی شاعری میں نمایاں ہوا۔اس ضمن میں فیض کا یہ خیال اتنا ہی معتبر ہے جتنا کہ ان کا فن، لکھتے ہیں:

حیاتِ انسانی کی اجتماعی جدو جہد کا ادراک اور اس جدو جہد میں حسبِ توفیق شرکت، زندگی کا تقاضہ ہی نہیں فن کا بھی تقاضا ہے۔(نسخہ ہائے وفا ص ۱۰۴)

لیکن فیض رومانیت کے اس ریشمی اور مخملی حصار سے کیوں نہ جہاں کا غم اپنالیں، کے احساس کے ساتھ سامنے آئے تو غمِ جاناں سے گزر کر غمِ دوراں پر آ کر ٹھہر نہیں گئے اور نہ اسے زندگی کا ماحصل سمجھا بلکہ ان کی آفاقی نگاہ غمِ جہاں تک جا پہنچی اور اس موڑ پر حسینۂ خیال سے یہ کہنے کے بجائے کہ مری جاں اب بھی اپنا حسن واپس پھیر دے مجھ کو یا خدا وہ وقت نہ لائے کہ سوگوار ہو تو یہ کہنے پر مجبور ہوئے کہ

اور بھی غم ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ

یہاں فیض کی شاعری ایک نیا رخ اختیار کرتی ہے۔بہت واضح اور بہت صاف۔نقش فریادی کے اس حصہ کے بارے میں فیض نے جو خیال پیش کیا ہے۔اس کی روشنی میں دورِ دوم کی شعری پہنائیوں میں پہنچنا اور بھی آسان ہو جاتا ہے، لکھتے ہیں:

یہ وہ دن تھے جب...... اجڑے ہوئے کسان کھیت کھلیان چھوڑ کر شہروں میں مزدوری کرنے لگے اور اچھی خاصی شریف بہو بیٹیاں بازار میں آ بیٹھیں...... یکا یک یوں محسوس ہونے لگا کہ دل و دماغ پر سبھی راستے بند ہو گئے ہیں اور اب یہاں کوئی نہیں آئے گا...... پھر ترقی پسند تحریک کی داغ بیل پڑی...... اور یوں لگا جیسے گلشن میں ایک نہیں کئی دبستان کھل گئے ہیں...... اس نئے احساس کی ابتدا نقش فریادی کے دوسرے حصے کی پہلی نظم سے ہوتی ہے۔اس نظم کا عنوان ہے ''مجھ سے پہلی محبت مری محبوب نہ مانگ''۔(نسخہ ہائے وفا، ص ۳۰۸ تا ۳۱۰)

عالمی کساد بازاری کے اس تناظر میں اس دور کے ادب کا تجزیہ نہ صرف انسانی برادری کے مشترکہ دکھ درد کے رشتوں سے متعلق رکھے گا بلکہ ادیب و فنکار کی فکری جہتوں کو بھی روشن کرے گا کیوں کہ سیاسی و سماجی کش مکش اور طبقاتی تضاد میں اگر ایک طرف دولت و ثروت، وقار و دبدبہ، احساس برتری اور غلامی پسندی کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے تو دوسری جانب بے کاری، افلاس، گھٹن اور اجنبی پن کا احساس جس کا سلسلہ کہیں نہ کہیں اقتصادیات سے ہی وابستہ ہے، حاوی ہوتا چلا جاتا ہے لیکن یہ عہد رواں کا ہی نہیں بلکہ صدیوں سے چلی آ رہی ان روایتوں کا ناقابلِ تقسیم حصہ ہیں۔ جن میں ایک طبقہ مذہب کے نام پر، اپنی برتری کی خاطر اور اپنے مفاد کے لیے دوسرے کا استحصال کرتا نظر آتا ہے۔ روایت کی یہ قدریں شکلیں بدل بدل کر ہر عہد میں زندہ رہی ہیں اور ہر عہد میں شعراء اور ادباء اور انسان دوست عوام نے اپنی فنی و فکری کاوشوں اور صلاحیتوں کے ذریعہ ان اقدار کی پامالی کا خواب بھی سجایا ہے اور عوام میں ان قوتوں کے خلاف آمادۂ پیکار ہونے کا جذبہ بھی جگایا ہے۔

فیض کی محولہ بالا نظم کے علاوہ ایسی کتنی ہی نظمیں ہیں جن میں ان کا یہ تاریخی شعور جولاں ہے اور تاریخی شعور کی یہ قوتیں ان کی عصری حسیت سے ہم آہنگ ہو کر ایک وحدت بھی بن گئی ہیں۔

ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم
ریشم و اطلس و کم خواب میں بُنوائے ہوئے
جابہ جا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم
خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے

یا پھر ان کی وہ سیاسی شعور سے مملو نظمیں جن کا ترنم آمیز لب و لہجہ انتہائی شدید جذبات کی ترجمانی میں بھی نغمگی بن کر ابھرتا ہے اور تخیل کے تنوع کا احساس دے جاتا ہے۔ یہاں سماجی شعور، سیاسی بصیرت سے ہم آہنگ ہوا ہے اور فیض کی عصری آگہی کی پہچان بن گیا ہے۔

یوں ہی ہمیشہ الجھتی رہی ہے ظلم سے خلق
نہ ان کی رسم نئی ہے نہ اپنی ریت نئی
یوں ہی ہمیشہ کھلائے ہیں ہم نے آگ میں پھول
نہ ان کی ہار نئی ہے نہ اپنی جیت نئی

قتل گاہوں سے چن کر ہمارے علم
اور نکلیں گے عشاق کے قافلے

جن کی راہِ طلب سے ہمارے قدم
مختصر کر چلے درد کے فاصلے

یہاں یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ فیضؔ نے ظلم سے خلق کے الجھنے اور آگ میں پھول کھلانے کے استعارے میں جس واقعے کی طرف اشارہ کیا ہے اس میں اصلاحِ معاشرہ کا جذبہ بہت معتبر اور قوی ہے۔ دوسرے یہ کہ محبت کا جذبہ جب تک صادق اور خلوص آمیز نہ ہو اس طرح کا خیال ذہن میں آ ہی نہیں سکتا اور نہ قتل گاہ اور عشاق جیسے استعاراتی پیکر شعر میں ڈھل کر ایک نئی فضا تعمیر کر سکتے ہیں۔ اور ہر چند کہ فیضؔ کے یہاں انقلابی نظمیں ان کے عصری شعور اور ان کی سیاسی سوجھ بوجھ کو نمایاں ضرور کرتی ہیں مگر ان کا مزاج نعرہ بازی پر آمادہ نہیں ہے بلکہ انقلابی نظموں میں بھی وہی شائستگی اور نزاکت و سرمستی ہے جو ان کی رومانی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ مثلاً اس طرح کے اشعار ؎

نہ رہا جنونِ رخِ وفا، یہ رسن یہ دار کرو گے کیا
جنھیں جرمِ عشق پہ ناز تھا وہ گناہ گار چلے گئے

کرو کج جبیں پہ سرِ کفن مرے قاتلوں کو گماں نہ ہو
کہ غرورِ عشق کا بانکپن پسِ مرگ ہم نے بھلا دیا

بجھا جو روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے
کہ تیرے مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی
چمک اٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے
کہ اب سحر ترے رخ پر بکھر گئی ہوگی

یہی سبب ہے کہ وطن کی محبت سے سرشار نوجوان دلوں کے لیے ان کی انقلابی نظمیں وہی آہنگ پیش کرتی ہیں جو محرومی و مایوسی کو جوش و امنگ میں تبدیل کر دے۔ مگر اس جوش و امنگ میں بھی غنائی اور

جمالیاتی کیفیت سے ہم آغوش رومانوی پیرایۂ اظہار کا رنگ قابل غور ہے۔ پروفیسر محمد حسن نے فیضؔ کی شاعری کے اس رنگ کو ایک نئے رنگ سے تعبیر کیا ہے جو آگے چل کر فیض کی پہچان بھی بنا ہے:

............مگر جب آپ بیتی نے انھیں لیلائے وطن اور محبوبہ کو ایک ہی طرح چاہنے اور دونوں کے لیے ایک ہی طرح جان و دل نچھاور کرنا سکھایا تو انھوں نے حقیقت کی سنگینی کو تخئیل کی رنگینی سے ٹکرا کر نئے ڈھنگ کی رومانی شاعری کا آغاز کیا اور ابھی تک یہی نئی رومانیت ان کی پہچان ہے۔

ہم اہلِ قفس تنہا بھی نہیں ہر روز نسیمِ صبحِ وطن
یادوں سے معطر آتی ہے، اشکوں سے منور جاتی ہے

(معاصر ادب کے پیش رو......ص ۱۵)

اردو کی شعری روایت میں شاید ہی کوئی مضمون ایسا ہو جو میرؔ و مرزاؔ کے مِوقلم سے اچھوتا رہ گیا ہو۔ البتہ فیضؔ کا یہ امتیاز ضرور ہے کہ انھوں نے

مقام فیضؔ کوئی راہ میں جچا ہی نہیں
جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے

جیسا شعر لکھ کر اس روایت میں نہ صرف ایک نئے مضمون کا اضافہ کیا ہے بلکہ نئے لکھنے والوں کو ایک نئی راہ بھی دکھائی ہے۔

اس دور کی شاعری میں فیضؔ کے یہاں ایک اور تصور نمایاں ہوا ہے جو فرد کی ذات اور اس کی ذات سے ابھرنے والی اداسی اور بے چینی سے عبارت ہے جس میں ایک طرف زندگی کے آلام و مصائب اور حالات کی ستم ظریفیوں کے زیر اثر احساسِ عدم تحفظ شدید ہوتا ہے اور دوسری جانب معاشی ابتری اور معاشرتی بدحالی سے پیدا شدہ تنہائی اور بے چارگی کا احساس جاگزیں ہوتا ہے۔ ایک ایسے ماحول و معاشرہ میں جہاں انسانوں کا ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر انسان کے اشرف المخلوقات ہونے کا ثبوت فراہم کرتا ہو اور متحرک زندگی کی دلیل بنتا ہو اس کا دوسرا پہلو اس قدر تاریک ہو کہ لوگ ایک دوسرے کے لیے اجنبی اور بیگانہ بن جائیں یا پھر شہری زندگی کے ہنگاموں کے باوجود خود کو یک و تنہا محسوس کرنے لگیں اس میں ایک بے بس انسان کا اپنی ذات میں سمٹ کر رہنے پر مجبور ہونا تعجب خیز امر نہیں ہے۔ تنہائی اور کتے میں زمانے کی یہی ناقدری، فرد کی نجی زندگی کی محرومی

سے ہم آہنگ ہو کر بیگانگی کی صورت اجاگر ہوئی ہے۔ یہ دونوں نظمیں علامتی ہونے کے باوجود ان علامتی استعاراتی شاعری سے مختلف ہیں جن میں لفظوں کی ترتیب تو نظر آئے لیکن معنی میں نہ کسی طرح کا تغیر ہو نہ دماغ پر اثر ڈالنے کی قوت۔ ڈاکٹر محمد حسن کا یہ خیال کہ اس دور میں جب یہ رنگ (علامتی رنگ) زیادہ عام نہیں تھا اس کی اولیت کا اعتراف کیا جانا چاہیے''۔ درست اس لیے بھی ہے کہ جن لوگوں نے علامتوں کے چکر میں شاعری کو چیستاں بنا دیا ہے ان کے لیے مقامِ عبرت بھی ہے اور قابلِ تقلید بھی۔ ان نظموں کی ساخت پر غور کیجیے۔ اسلوب کو دیکھیے، کہیں بھی ایسی پیچیدگی نہیں ہے کہ ذہن الجھتا چلا جائے اور نظم پڑھنے کے بعد طبیعت مکدر ہو جائے۔ کتے کے موضوع میں بھی کم و بیش وہی جذبہ کارفرما ہے جو آگے چل کر ساحر کی نظم اجنبی محافظ میں نمایاں ہوا ہے۔ یہاں انسان بے بس بھی ہے ذلیل و خوار بھی ہے اور بے حس و بے وقعت بھی ہے لیکن یہ ساری رسوائیاں ان خود فراموشیوں کے سبب سے ہیں جو بے حسی اور بے یقینی کی پیدا کردہ ہیں۔ تنہائی کی وجہ بھی غالباً یہی ہے۔ حالانکہ ناقدین نے اس کی مختلف تاویلیں پیش کی ہیں لیکن میرے خیال میں تنہائی کا سبب نہ محبوب ہے نہ اپنی زندگی کا یک رخا پن اور نہ رسوائی و خود فراموشی بلکہ یہ بے بسی و بے کاری، انگریزی تسلط کا احساس، آرزوؤں اور امیدوں کے بکھرنے کا خوف، معاشی بدحالی کی فکر ہو سکتی ہے اور اس وقت کے سیاسی اور سماجی ماحول میں جس طرح کی معرکہ آرائیاں چل رہی تھیں ان میں دل و دماغ پر سبھی راستوں کا بند ہونا فطری بات تھی لہٰذا یہ خیال پیدا ہونا کہ اب یہاں کوئی نہیں آئے گا، بعید از قیاس بھی نہیں۔ لہٰذا کہہ سکتے ہیں کہ ان نظموں میں نہ صرف انسان کی بے بسی اور بے حسی کو اجاگر کر کے ان کی اصلاح کی کوشش ہوئی ہے بلکہ معاشرے سے کٹے ہوئے فرد کی اداسی اور اس کی کم مائیگی کی پوری کیفیت ڈھل گئی ہے۔

چنانچہ فیضؔ کی شاعری حیات و حالات کے گوناگوں مسائل کی عکاس ہونے کے ساتھ اجتماعی کرب کی ہی نہیں انفرادی اضطراب کی بھی ائینہ دار بن گئی ہے لیکن کرب و اضطراب کی یہ ٹیسیں زندگی سے بے نیاز یا مایوس نہیں کرتیں بلکہ رجائیت کے احساس کے ساتھ مستقبل کے امکانات کی طرف رہنمائی بھی کرتی ہیں۔ اس لحاظ سے اس دور کی نظموں اور غزلوں سے متعلق ڈاکٹر عبدالوحید کا یہ استدلال قابلِ تسلیم ہے کہ

> فیضؔ انتہائی شدید جذبات کی ترجمانی میں بھی اپنے لہجے میں کوئی تیزی یا جھنجھلاہٹ نہیں پیدا ہونے دیتا بلکہ اپنے مخصوص، معتدل اور متوازن انداز کی بدولت بیان میں ایک نرمی اور لہجے میں دباوپن پیدا کر دیتا ہے۔ (جدید شعرائے اردو، فیروز سنز لاہور کراچی ص ۷۸۶)

یہاں محض اسلوب کی بوقلمونی اور موضوعات کے وسیع کینوس کی طرف نشاندہی مقصد نہیں ہے بلکہ اس سے مقصود معاصر شعراء کے مابین خط امتیاز کھینچنا بھی ہے کیوں کہ خفگی یا ناراضگی یا پھر غم وغصہ کا اظہار کھردرے سپاٹ اور جذباتی تموج سے آمیز لب ولہجہ کے ذریعے بھی کیا جا سکتا ہے اور شیریں اور مترنم انداز میں بھی۔ پھر اظہارِ جذبات کے لیے ضروری تو نہیں کہ لہجہ تلخ ہی کیا جائے۔ فیضؔ کے معاصرین میں مجروحؔ ہی ایسے شاعر ہیں جن کے یہاں بیان کا وہ حسن اور لطف موجود ہے جن کے زیرِ اثر نہ صرف دل کے تار مرتعش ہوتے ہیں بلکہ فکر میں تازگی اور جذبے میں حرارت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ فیضؔ نے نہ صرف جذبات کے بے روک اظہار پر روک لگائی ہے بلکہ بیان میں سنجیدگی کا پاس بھی رکھا ہے اور ایسے اسلوب سے اجتناب کیا ہے جن کا اعتبار سیاسی تقریروں اور نعرے بازیوں میں تو قائم ہو سکتا ہے شاعری میں نہیں۔ انھوں نے اپنے مخصوص رومانی لہجے اور شیریں اور ترنم آمیز اسلوب میں ان جذبات کو بھی پیش کیا ہے جو دوسرے شعراء کے یہاں کچھ زیادہ تلخی کے ساتھ نمایاں ہوئے ہیں۔ اس لحاظ سے ''فیضؔ نے اپنی نظموں میں نیا لب ولہجہ پیدا کیا اور اس نئے لب ولہجہ کی بنیاد مشرقی روایات یا اردو غزل کے کلاسیکی انداز پر نہ تھی بلکہ مغربی شاعری کے اسلوب پر تھی۔ اس میں تشبیہہ سے زیادہ تاثر پارے سے کام لیا جاتا ہے اور انگریزی شاعری کی طرح غیر متحرک اشیاء کو متحرک اشیاء کی صفات سے متصف کیا جاتا تھا، اس میں نئی تشبیہوں اور نئے استعاروں کی تازگی ہی نہ تھی بلکہ نئے احساس کی چاندنی اور جذبے کی دھڑکن موجود تھی''۔ (ڈاکٹر محمد حسن جدید اردو ادب ص ۱۲۷) لیکن اس کا مطلب یہ قطعی نہیں کہ ان کے یہاں روایت کا حسن مفقود ہے یا ان کا شعری مزاج روایتوں سے استفادہ پر آمادہ نہیں بلکہ لفظوں کی تراش خراش، علامتوں کے انتخاب اور تشبیہات واستعارات کے لیے انھوں نے صرف کلاسیکی و مغربی ادب سے ہی استفادہ کیا ہے بلکہ خود بھی استعارے تراشے ہیں اور ان کو نئے معنی ومفاہیم سے بہرہ ور بھی کیا ہے۔ فریاد کا کشکول، خیال کے انجم، درد کا شجر، دل کا رخسار، یاد کا ہاتھ، اندھیرے کی مہر، رفتار کا سیماب، بے داغ سبزے کی بہار، بے مہر صبحیں، امید کا ہنگام، بدن کی دھجیاں، لہو کا پرچم، نور کا دامن، داغ داغ اجالا، شب گزیدہ سحر فیضؔ کے کمالِ فن کا نشان ہی تو ہیں۔ یہاں استعارے محض شعر میں نئی معنویت اور لب ولہجہ کی تنظیم وترتیب میں ہی مددگار نہیں ہیں بلکہ اشعار کو متحرک اور رواں کرنے میں بھی معاون ہوئے ہیں۔ پھر فارسی تراکیب کے برجستہ اور برمحل استعمال سے بھی اشعار میں زندگی کی مختلف الجہات تصویریں رقصاں ہوگئی ہیں مثلاً سنگِ دشنام، مشعلِ رخسار، رمازِ رموزِ غمِ پنہانی، وقارِ دستِ دعا، دعوتِ قتل (دعوتِ نظارہ سامنے کی ترکیب

ہے لیکن فیضؔ نے قتل کا لفظ استعمال کر کے ایک جہانِ معنی پیدا کر دیا ہے) فرشِ نومیدیِ دیدار، تصورِ شام وسحر، حسینۂ خیال، خرامِ ابرِ سرِ کوہسار، دامنِ درد، علاجِ گردشِ لیل ونہار، منظرِ تیغِ جفا، کاروانِ نالۂ شب ہا، بادبانِ کشتیِ صہبا، رختِ دل، درِ فلک، آتشِ پیکار، موجِ زر، سینۂ مہتاب ایسی بے شمار ترکیبیں نہ صرف فیضؔ کی بلندیِ فکر اور ان کی وسیع تر آگہی کا ثبوت فراہم کرتی ہیں بلکہ ان کی شاعری کو پُر وقار بھی کرتی ہیں۔ تشبیہات ومحاورات کا استعمال بھی فیضؔ کے افکار واشعار میں تازگی وتوانائی کا موجب ہوا ہے پھر مختلف صنعتیں بھی ہیں جو محض اشعار کے بناؤ سنگھار کے لیے کام میں نہیں لائی گئی ہیں بلکہ ان کے ذریعہ اندازِ بیان میں نیا رچاؤ پیدا کرنے، تصویری سلسلہ قائم کرنے اور لب ولہجہ میں قوت بھرنے کا کام بھی لیا گیا ہے۔

زندگی کیا کسی مفلس کی قبا ہے جس میں
ہر گھڑی درد کے پیوند لگے جاتے ہیں

تم آرہے ہو کہ بجتی ہیں میری زنجیریں
نہ جانے کیا مرے دیوار و بام کہتے ہیں

فیضؔ کا نشانِ امتیاز یہ بھی ہے کہ کتنے خیال ایسے ہیں جو ان کی فکر میں ڈھل کر تاریخ بن گئے ہیں اور کتنے مصرعے یا اشعار ایسے ہیں جو آج ضرب المثل بن چکے ہیں اور نئی زمانہ جن کی تقلید فخریہ کی جارہی ہے۔ مثال کے طور پر یہ مصرعے:

اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا

مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ

تم کیا گئے کہ روٹھ گئے دن بہار کے

لمبی ہے غم کی شام مگر شام ہی تو ہے

تجھ سے بھی دل فریب ہیں غم روزگار کے

رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر

اتنے احسان کہ گنواؤں تو گنوا نہ سکوں

تمھاری یاد کے جب غم بھرنے لگتے ہیں
کسی بہانے تمھیں یاد کرنے لگتے ہیں

ہم پرورشِ لوح و قلم کرتے رہیں گے

عجیب رنگ میں اب بہار گزری ہے

اس قبیل کے دوسرے کتنے مصرعے فیضؔ کی شعری برجستگی کی پہچان ہیں۔ اس لحاظ سے فیضؔ معاصرو مابعد شعراء کے لیے ایک دبستان ہی نہیں ایک روایت بھی قرار پائیں گے۔

مجاز لکھنوی: اندھیری رات کا تنہا مسافر

فیض احمد فیض نے مجاز کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''مجاز کی شاعری شمشیر، ساز اور جام سے عبارت ہے''۔ خلیل الرحمن اعظمی نے اسے حرف آخر قرار دیا ہے بات درست بھی ہے۔ مجاز کی شاعری آزادی کی امنگ، جیتنے کے حوصلے، انقلاب کے جوش، انسان دوستی، تعمیر زندگی، دردمندی اور جذبۂ عشق کی سرمستی و سرشاری سے مربوط ہے۔ مجاز کے یہاں شروع سے اخیر تک ان تینوں اجزا کا عکس بہت صاف نظر آتا ہے۔

مجاز کی ابتدائی شاعری میں ساز و جام کو خصوصی اہمیت حاصل ہے جسے عشقیہ، جذباتی اور انبساطی شاعری کا دور قرار دے سکتے ہیں۔ اس دور کی مختلف نظموں اور غزلوں میں عشق و رومان کا مخلصانہ جذبہ اور حسرت و وابستگی کا پر کیف احساس جاری و ساری ہے ؎

ہم عرضِ وفا بھی کر نہ سکے، کچھ کہہ نہ سکے، کچھ سن نہ سکے
یاں ہم نے زباں ہی کھولی تھی، واں آنکھ جھکی شرما بھی گئے

زباں پر بے خودی میں نام اس کا آ ہی جاتا ہے
اگر پوچھے کوئی یہ کون ہے بتلا نہیں سکتا

عارضِ گرم پر وہ رنگِ شفق کی لہریں
وہ مری شوخ نگاہی کا اثر آج کی رات

یہ اشعار محض مجاز کے شاعرانہ تخیل کے مظہر نہیں ہیں بلکہ امیجری کے حسن اور لفظوں کی مناسب ترتیب سے پیدا شدہ تشبیہی صفات سے متصف بھی ہیں۔ بایں ہمہ اس دور کی شاعری میں بھی مہ وشوں، زہرہ جبینوں اور یارِ خوش خرام کی رنگا رنگ محفلوں اور رہ گزاروں کا ذکر تو ہے ہوس کاری اور لذتیت نہیں ہے خود کہتے ہیں ؎

ہوس کاری ہے جرمِ خودکشی میری شریعت میں
یہ حدِ آخری ہے میں یہاں تک جا نہیں سکتا

حسن کے چہرے پہ ہے نورِ صداقت کی دمک
عشق کے سر پر کلاہِ فخرِ انسانی ہے آج

محبت میں وارفتگی، فریفتگی اور محبوب کی ذات میں خود کو گم کر دینے کا جذبہ نیا نہیں ہے۔ مجاؔز نے اس جذبے میں احترامِ حسن کا اضافہ کر کے محبت کی عظمت کو ایک نئی جہت سے ہم کنار کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ جرمِ خودکشی یہاں صرف ایک استعارہ نہیں ہے بلکہ وہ نقطۂ عروج (حدِ آخری) ہے جہاں جذبۂ محبت اپنی عظمت سے گر کر ہوس کاری میں تبدیل ہو جاتا ہے لیکن حسن کے چہرے پر نورِ صداقت (اور نورِ پاکیزگی بھی) اس امر کی توضیح ہے کہ مجاؔز کے یہاں عشق کی یہ عظمت نہ صرف بے داغ و برقرار ہے بلکہ فخرِ انسانی بھی ہے اور عاشق کا اعتبار بھی۔ لہٰذا ہجر کی تڑپ اور جدائی کی کسک تو ہے مایوسی اور ناامیدی نہیں ہے۔ زمانے کی ناقدری اور خوف کا احساس بھی ہے لیکن فراریت نہیں ہے بلکہ حالات و ماحول کی غم گینیوں کو دور کرنے کا عزم ہے اور وصل کے ارمان کے زیرِ اثر تمام ستم ظریفیوں سے نبرد آزما ہونے کا اعلان بھی ہے۔ حالانکہ اس دور کی شاعری میں فکر کی گہرائی اور شعور کی پختگی نسبتاً کم ہے تاہم جذبے کی صداقت، تجربے کی آنچ اور احساس کی شدت نمایاں ہے اور انسانی رشتوں کا احترام اور محبوب کی رفاقت اور معیت کا احساس جلوہ گر ہے۔

یہاں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ مجاؔز کی شاعری میں محبوب کا جو تصور ابھرتا ہے وہ فارسی اور کلاسیکی شاعری والے تصوراتی اور خیالی محبوب سے یکسر مختلف ہے۔ اب تک محبوب کو اس کے حقیقی روپ میں پیش کرنے میں زمانے اور سماج کا جو خوف حاوی تھا وہ مجاؔز کے یہاں بے باکی (بے حیائی نہیں) اور جراُت مندی کی شکل میں ظاہر ہوا (مثلاً ایک نرس کی چارہ گری میں نورا کا کردار) اور محبوب (عورت) اپنے حقیقی رنگ میں اپنی مکمل نسوانیت اور ناز و انداز کے ساتھ حسن اور لطافت کا پیکر بن کر ہم دم و رفیق کی صورت زندہ اور متحرک ہوگئی۔ اب اس میں قوت بھی تھی اور جذبہ بھی اور حرکت بھی تھی اور حرارت بھی۔ خود مجاؔز کے ہی الفاظ میں

ع میں جس دنیا میں رہتا ہوں، وہ اس دنیا کی عورت ہے

عورت کا یہی رنگ روپ اور یہی تصور مجاؔز کی شاعری کا محور ہے۔ چنانچہ جب مجاؔز نے خود کو شاعر محفلِ وفا اور مُطربِ بزمِ دل براں قرار دیا تو اس کا مطلب بالکل صاف تھا کہ ان کا محبوب بھی شمعِ محفل ہے اور ہر محفل میں فردوسِ نظر ہے۔ پیکرِ رعنائی ہے رعنائیِ خیال بھی ہے اور طلعتِ مہر، اور فردوس کی برنائی بھی ہے ؎

ہم دم یہی ہے رہ گزرِ یارِ خوش خرام
گزرے ہیں لاکھ بار اسی کہکشاں سے ہم

کچھ تمھاری نگاہ کافر تھی
کچھ مجھے بھی خراب ہونا تھا

اللہ اللہ وہ پیشانیِ سیمیں کا جمال
رہ گئی جم کے ستاروں کی نظر آج کی رات

لب گل رنگ و حسیں، جسم گداز و سیمیں
شوخیِ برق لیے لرزشِ سیماب لیے

پھر کسی کے سامنے چشمِ تمنا جھک گئی
شوق کی شوخی میں رنگِ احترام آ ہی گیا

بات استعاروں اور تشبیہوں کے تسلسل میں ہو تو شعر کا حسن دو چند ہو جاتا ہے بالخصوص رومانی پیرائے میں وارداتِ عشق کا بیان نہ صرف دل کے اضطراب کو مرتکز کرتا ہے بلکہ طبیعت کے تکدر کو بھی شادابی میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ تاثر پارے قلب و نظر کو مرتعش کرنے میں معاون ہوئے ہیں چنانچہ انھیں مجاؔز کی اسلوبی جدت سے بھی تعبیر کرنا چاہیے۔ عشق کا یہی تصور مجاؔز کے یہاں وسیع تر ہو کر انسان دوستی، تعمیر زندگی اور اخوت و مساوات کے نظریے سے جا ملتا ہے کیوں کہ اسی عشق کی بہ دولت انسان خود آگاہ بھی ہوتا ہے اور یہی عشق ذہن و دل کو تازگی اور کشادگی بھی عطا کرتا ہے علامہ اقباؔل پہلے ہی یہ خیال پیش کر چکے ہیں ؎

جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی
کھلتے ہیں غلاموں پہ اسرارِ شہنشاہی

عشق کے اسی گہرے شعور نے مجازؔ کی شاعری کو تازگی و توانائی بھی بخشی ہے اور رفعت و عظمت بھی۔ اور اسی کی بدولت تصورِ انقلاب بھی ان کے یہاں مجرد تصور نہ رہ کر فلسفیانہ رنگ اختیار کر گیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی شاعری میں ساز و جام اور شمشیر کا جو حسن ابھرتا ہے وہ اگر عشق کے جذبے سے معمور نہ ہوتا تو شاید انقلاب بھی کسی منشور کی تبلیغ یا اعلان نامے سے آگے نہیں بڑھ پاتا۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو یہ عشق کا جذبہ ہی ہے جو مجازؔ کے یہاں نہ صرف زندگی سے بھرپور اشعار کی صورت میں ظاہر ہوا ہے بلکہ قاری کو قوتِ تحریک بھی دیتا ہے اور آگے بڑھنے کا حوصلہ بھی کیوں کہ بے حسی، سکون و قرار، خاموشی، سکوت، خود میں ڈوب کر خود کو بھلا دینے کا احساس یعنی خود فراموشی محض زندگی، حرکت اور آزادی کے منافی نہیں موت کے مترادف بھی ہے اور زندگی کا راز ہر حال اور ہر صورت میں حرکی قوتوں سے ارتباط میں ہے ؎

عشق ہی عشق ہے دنیا میری
فتنۂ عقل سے بے زار ہوں میں

بخشی ہیں ہم کو عشق نے وہ جرأتیں مجازؔ
ڈرتے نہیں سیاستِ اہلِ جہاں سے ہم

ایک زمانہ وہ تھا جب مجازؔ دشوار گزار منزل سر کرنے کے لیے بازوئے سیمیں کا سہارا ڈھونڈتے تھے اور ایک وقت یہ بھی آیا کہ اسی عشق کی بخشیدہ جرأتوں نے مجازؔ کو حقیقت آشنا بھی کیا۔ چنانچہ حالات کی تبدیلی نے، فکر و شعور کی پختگی، جذبات و احساسات کی شدت اور تجربات و مشاہدات کی گہرائی و گیرائی نے مجازؔ کے فکری دھارے کا رخ محض عشق و محبت کی سرمستیوں کے بجائے زندگی کے کرب و اضطراب، اجتماعی زندگی کے سکوت اور ان کی مجبور تمناؤں کی طرف موڑ دیا۔ اب ان کا ذاتی غم صرف ان کا نہیں تھا بلکہ سارے زمانے کا تھا، مجلسی زندگی کا تھا ؎

کچھ تجھ کو خبر ہے ہم کیا کیا، اے گردشِ دوراں بھول گئے
وہ زلفِ پریشاں بھول گئے، وہ دیدۂ گریاں بھول گئے

اک نہ اک در پر جبینِ شوق گھستی ہی رہی
آدمیت ظلم کی چکی میں پستی ہی رہی

گردشِ دوراں کا یہی وہ احساس تھا، گھستی ہوئی جبیں اور پستی ہوئی آدمیت کا یہی وہ تصور تھا جس نے مجاز کو آمادۂ بغاوت کیا اور انقلابِ تازہ تر پیدا کرنے کا حوصلہ بخشا۔ بہتر نظام کی تعمیر اور انسان دوستی کا جذبہ بیدار کیا۔ انقلاب و بغاوت کا یہی تصور اور ارتقائے حیات کا یہی جذبہ شمشیر کی تیز و تند کا مظہر ہے۔ کیوں کہ اسی جذبہ و احساس نے مجاز کو ملکی آزادی اور خوش حالیِ عوام کے لیے سرگرداں رکھا اور ان میں اس صبح کی آرزو پیدا کی جو محبت و اخوت، انسانیت سازی اور ملنساری اور زندگی کی خوش گواری کی ضامن ہو۔ یہ سب دراصل حسن کی کرشمہ سازیاں ہیں جنھوں نے مجاز کے ذہن و دل کو متحرک رکھا ہے۔ مجاز حسن کے شیدائی ہیں اور حسن ہی ان کا مقصدِ حیات و مقصدِ شاعری ہے اور کسی مقصد کی تعمیر و تکمیل اسی وقت ممکن ہے جب شعور ہوش مند، عزم بلند اور یقین پختہ اور مستحکم ہو۔ امید و رجا کے ساتھ وسیع النظری اور ذہنی و قلبی کشادگی اور جذبہء ایثار و رفاقت بھی ہو کیوں کہ انہی صفات کی بدولت انسان زندگی اور زمانے کا ہم قدم ہو سکتا ہے۔ نیز زندگی کو زندگی کی طرح جینے کا ہنر انسان کو بلند کردار بھی کرتا ہے اور لوگون کی نگاہوں میں معتبر بھی۔ گو اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بدلتی ہوئی سماجی صورتِ حال اور متغیر سیاسی حالات میں زندگی کی معنویت بھی عموماً بدل جایا کرتی ہے کیوں کہ ایک حساس شاعر اگر ایک طرف اپنی شناخت سے محروم ہوتا ہے تو دوسری جانب اپنی بربادیوں کا تماشائی بھی خود بن جاتا ہے۔ ظاہر ہے یہ اس بے اطمینانی، جھنجھلاہٹ اور اضطراب کا اشاریہ ہے جو اس عہد کے سیاسی و سماجی ماحول کی پیدا کردہ ہے لہٰذا کسی مثبت نتیجے تک پہنچنے اور مجاز کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لیے ان کی شاعری کو اسی تناظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔

مجاز کی شاعری کا یہ دور اردو ادب کے لیے ہی نہیں ہندوستانی سیاست کے لیے بھی اہم ہے کیوں کہ یہ زمانہ اگر ایک جانب ہندوستانی عوام میں انگریزی سامراج کے خلاف نفرت و بغاوت کا انتہائی زمانہ تھا تو دوسری جانب ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کا آغاز نئے سماجی نظام اور نئے ادبی شعور کے در باز کر رہا تھا۔ اس بدلتے ہوئے ماحول میں نیا تعلیم یافتہ طبقہ جاگیردارانہ عہد کی فرسودہ رسموں اور فرسودہ روایتوں کو ترک کرنے کے ساتھ ساتھ اس نظم بست و کشاد سے نجات کی سعی کر رہا تھا جو انسانی بقا و استحکام میں مانع اور آزادیِ فکر کو پابند کیے ہوئے تھا۔ ان تمام تبدیلیوں کے اثرات مجاز پر بھی مرتب ہوئے۔ ان کی شاعری میں محبوب کو انقلابی آہنگ عطا کرنے کا جذبہ اسی تبدیلی کا ترجمان ہے کیوں کہ محبوب کا کردار ان کے یہاں عصمت کی کبریٰ کی طرح محض سیدھی سادی معصوم گھریلو لڑکی نہیں ہے جو اپنے ارمانوں کو پارہ پارہ ہوتے دیکھتی ہے اندر ہی اندر کڑھتی ہے

اور دق کا شکار ہو کر دم توڑ دیتی ہے بلکہ ایک ایسی لڑکی کا کردار ہے جو مرد کی رفیق و غم گسار تو ہے لیکن اپنی سماجی حیثیت سے واقف بھی ہے اور اپنے مذہبی مقام و مرتبے سے آگاہ بھی ہے اسی لیے خوش رنگ زندگی کے لیے سماجی تبدیلی اور سماجی انقلاب کی خواہش مند بھی ہے، اور جشنِ آزادی اور وطن آشوب سے ذرا قبل ''انقلاب تازہ تر'' پیدا کرنے کا جوار مان مجاز کے یہاں ابھرا ہے اس نے مجاز کو نہ صرف حقیقت آشنا کیا ہے بلکہ نو جوان خاتون کو پیغامِ فکر و عمل بھی دیا ہے ؎

ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

اگر خلوت میں تو نے سر اٹھایا بھی تو کیا حاصل
بھری محفل میں آ کر سر جھکا لیتی تو اچھا تھا

دشتِ ظلمات سے آخر کو گزرنا ہے مجھے
کوئی رخشندہ و تابندہ ستارہ بھی تو ہو

مجاز بنیادی طور پر ارمانوں اور مسرتوں کے شاعر ہیں لیکن حالات کی سنگینیاں جب ارمانوں اور مسرتوں پر قدغن لگاتی ہیں تو دل شکستگی اور جذبات کی برانگیختگی کا موجب بن جاتی ہیں۔ مجاز کے یہاں انقلاب کا یہ تصور حالات سے اسی بے اطمنانی کی دین ہے ورنہ ''کسے پسند ہے کہ سیر دار کرے'' اور اپنی فکری قوتیں انقلاب و بغاوت کی نذر کر دے۔ نو جوانوں سے، خوابِ سحر، انقلاب اور سرمایہ داری ایسی نظمیں نہ صرف سماجی تبدیلی کی خواہشات کا فکری اظہار ہیں بلکہ غیر بندشی نظام کے قیام اور غیر طبقاتی سماج کی تعمیر کا حوصلہ مند پیغام بھی ہیں ؎

جو ہو سکے ہمیں پامال کر کے آگے بڑھ
نہ ہو سکے تو ہمارا جواب پیدا کر

تو انقلاب کی آمد کا انتظار نہ کر
جو ہو سکے تو ابھی انقلاب پیدا کر

آؤ مل کر انقلابِ تازہ تر پیدا کریں
دہر پر اس طرح چھائیں کہ سب دیکھا کریں

ذہنِ انسانی نے اب اوہام کی ظلمات میں
زندگی کی سخت طوفانی اندھیری رات میں

کچھ نہیں تم کم سے کم خوابِ سحر دیکھا تو ہے
جس طرف دیکھا نہ تھا اب تک ادھر دیکھا تو ہے

یہ جذبہ اسی شاعر کا ہو سکتا ہے جو پل پل سیاسی اور سماجی حالات کے جبر سے مجبور اور محکومیت کے احساس سے دوچار ہوتا رہا ہے اور مجاز جب اپنے درد و کرب کا ذکر کرتے ہیں تو وہ درحقیقت زمانے کے استبداد اور اربابِ اقتدار کی چیرہ دستیوں کی بات ہوتی ہے جن کے زیرِ اثر ان کی تمنائے حیات چراغِ سحری اور محبوب سے وابستگی 'ایک غمگین یاد' بن کر رہ گئی۔ چنانچہ زندگی اور محبت کے گیت گانے والا شاعر انقلاب کا مغنی بن گیا۔

اب یہ ارماں کہ بدل جائے جہاں کا دستور
ایک اک آنکھ میں ہو عیش و فراغت کا سرور

ایک ترقی پسند شاعر کی حیثیت سے مجاز نے اپنے نظریات پیش کر دیے۔ مزدور کا گیت، سرمایہ داری اور اندھیری رات کا مسافر کے ذریعے انھوں نے جس دستور کی طرف اشارہ کیا ہے وہ اشتراکی نظام کے سوا کوئی اور نہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ یہ نظام نہ صرف سیاسی اور سماجی سطح پر کارگر ہوگا بلکہ اس میں معاشی و اقتصادی حالات بھی بہتر ہوں گے۔ لیکن اول تو آزادی کا کردار چارہ گر بننے کے بجائے خود لہولہان ہوا اور انسانیت سوزی اور تعصب و تنگ نظری کا بول بالا عام ہوا دوم یہ کہ مذہبی تفریق کو ہوا دینے کے ساتھ ساتھ سوئے دار تک ساتھ چلنے والوں کے مابین قوم اور فرقے کی دیوار کھڑی کی گئی انجام کار یہ تفریق و تعصب آزاد ہندوستان کی روح میں سرایت کرتا چلا گیا ۔

خون کی بو، لے کے جنگل سے ہوائیں آئیں گی
خوں ہی خوں ہوگا نگاہیں جس طرف بھی جائیں گی

پرسکوں صحرا میں خوں بے تاب دریاؤں میں خوں
دیر میں خوں مسجدوں میں خوں کلیساؤں میں خوں

خون سے رنگیں فضائے بوستاں ہوجائے گی
نرگسِ مخمور، چشمِ خوں فشاں ہوجائے گی

حالانکہ خوں چکاں حالات کی اس منزل میں مجازؔ شکوک وشبہات کی راہ سے بھی ہوکر گزرے اور عدم تحفظ کا احساس بھی دامن گیر ہوا پھر بھی انھوں نے امید کی شمع جلانے اور جلائے رکھنے کا احساس بے دار کیا اور اتحاد، خوداعتمادی اور سرفروشی جیسے جذبات سے ذہن ودل کو تابدار کیا۔ ان کا یہ استدلال اسی خیال کو تقویت دیتا ہے کہ ''ہم اتنے بے بس نہیں جتنا سمجھتے ہیں۔ ہم ایسے پرشکستہ اور بے دست و پا نہیں ہیں جیسا کہ غلطی سے محسوس کرتے ہیں۔ (بحوالہ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک: خلیل الرحمن اعظمی ص ۶۷ تا ۶۹) مجازؔ کا یہی عزم و استقلال 'رات اور ریل' میں حرکت وعمل اور جہدِ پیہم کے استعاراتی پیکر میں نمایاں ہوا ہے اور میرا خیال ہے کہ ارتقائی تشکیل کے اعتبار سے یہ نظم مجازؔ کی ہی نہیں اس دور کی بھی بہترین نظم کا استحقاق رکھتی ہے۔ اس نظم کا حسن اس کی رواں بحر، غنائی کیفیت اور خیالات کے تسلسل میں ہی نہیں ہے بلکہ مصائبِ حیات اور ناسازگاریِ حالات کے باوجود خوش گوار مستقبل کی تعمیر کے لیے زندگی کی راہ میں حائل ہونے والی تمام رکاوٹوں کو دور کرتے ہوئے منزل بہ منزل بڑھتے رہنے میں مضمر ہے جسے مجازؔ نے ''ارتقائے زندگی کے راز'' سے تعبیر کیا ہے اور ماضی پرستی اور فرسودہ روایتوں کی قیود سے نجات کے لیے عمل پیرا ہونے کا حوصلہ بھی اسی لیے بخشتا ہے کہ یہ نہ صرف زندگی کی رعنائیوں کو بے رنگ اور حرکی قوتوں کو زنگ آلود کردیتی ہیں بلکہ ارتقائے حیات کی خواہشات پر قدغن لگاتی ہیں لہٰذا اگر جرأت وحوصلہ ہے، قوت و ہمت اور استقلال ہے تو پرخار راستے بھی منزل کی طرف رہنمائی کرتے ہیں اور زندگی کی صعوبتیں بھی خوش حال مستقبل کا پیغام بن جاتی ہیں مجازؔ نے ''پھر چلی ہے ریل اسٹیشن سے لہراتی ہوئی'' کہہ کر انسانی عمل کے اسی تسلسل کو برقرار و بے قرار رکھا ہے ۔

صفحۂ دل سے مٹاتی عہدِ ماضی کے نقوش
حال و مستقبل کے دلکش خواب دکھلاتی ہوئی

زد میں کوئی چیز آجائے تو اس کو پیس کر
ارتقائے زندگی کے راز بتلاتی ہوئی

کا راست تعلق عشق کے اس جذبے سے ہے جو اپنے انتہائی مرحلے میں حسن سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ اس لحاظ سے منزلِ مقصود کی آرزو، عظمتِ انسانیت کے زمزمے گانا، سرکش فوج کی صورت علم کھولنا، سردھنا، بے خوف وخطر اڑنا، لوریاں سنانا، دلھن کی طرح شرمانا، جستجو آمیز نظریں ڈالنا، زیرلب گانا، گزرے مناظر پراندھیرے کی نقاب ڈالنا محض لفظوں کی ترتیب سے بننے والے مرکبات ومحاورات نہیں ہیں جو مجاؔز کے ندرتِ فن، زورِ بیان اور منفرد اسلوب پر دلالت کریں بلکہ وہ ذہنی وفکری رویے ہیں جو انسانی سماجی شعور سے مربوط ہونے کے باوصف مجاؔز کے نظریہء انسان کے ترجمان بن گئے ہیں اور درحقیقت انسانیت سازی کا یہی ارمان مجاؔز کے دوسرے دور کی شاعری کی اساس ہے۔

مجاؔز عظمتِ انسان کے قائل ہیں لیکن ایسی کوئی عظمت نہیں جو ظلم سہتے رہنے کو مقدر تصور کرے اور خاموش رہے بلکہ اس عظمت کے قائل ہیں، زندگی جس میں ساکت وجامد نہیں بلکہ متحرک اور ارتقا پذیر ہو کیوں کہ ترقی یا ارتقا فطری عمل ہے اور ہر ذی نفس ہر لمحہ کوشاں بھی رہتا ہے اور راہ میں آنے والی رکاوٹوں کو نظر انداز کر کے یا اس سے دامن بچا کر نکلنے کی کوشش کرتا ہے اور منزل تک رسائی کو ممکن بناتا ہے لیکن فی زمانہ جس طرح عام انسانی فلاح کے بجائے ذاتی مفاد کے فروغ کی طرف رجحان بڑھا ہے اس کج ذہنی کے اثرات سماجی زندگی میں ہی نہیں عصری ادب میں بھی بہت نمایاں ہیں۔

مجروؔح نے فن اور فن کار کو متاعِ فروختنی سے تعبیر کیا ہے کہ اس عہد میں ہر چیز خریدی اور بیچی جاتی ہے ع ہم ہیں متاعِ کوچہ وبازار کی طرح کا احساس اسی تعبیر کا موید ہے۔ ساحؔر کے یہاں ۔

میں نے جو گیت ترے پیار کی خاطر لکھے
آج ان گیتوں کو بازار میں لے آیا ہوں

اور فیضؔ کی نظم تنہائی کا کردار اجنبیت اور بے گانگی کے اسی احساس سے دوچار ہے۔ مجاؔز کی نظم آوارہ کا کردار اگر ایک طرف کش مکش زندگی سے دوچار ہے تو دوسری جانب زندگی کے پیچیدہ مسائل اور تاجرانہ ذہنیت کا شکار بھی ہے جن کے زیر اثر آرزوئیں زخم آلود اور امنگیں شکست خوردہ ہوئی جاتی ہیں۔ اور ہر چند کہ

اس مدنی زندگی میں شب کی رنگینیاں دن کا منظر پیش کرتی ہیں اور شب و روز کی گہما گہمی اور ہنگامہ آرائیاں زندگی کی برکتوں کا احساس بھی دلاتی ہیں لیکن ایسے پر رنگ ماحول میں بھی احساسِ اجنبیت اور عدم تحفظ حاوی رہتا ہے۔اس عہد کا شاید یہ سب سے بڑا المیہ بھی ہے کہ بہی خواہی کے بجائے بدخواہی اور غم گساری کے بدلے نکتہ چینی کا رویہ عام ہوتا جارہا ہے۔ اختر الایمان نے 'ایک لڑکا' کے ذریعہ زندگی کی جن تاریکیوں کی طرف اشارہ کیا ہے اس میں شہری زندگی میں خود کو یک وتنہا محسوس کرنے والا لڑکا بے بس و مجبور تو ہے لیکن زندگی سے بےزار اور سماجی زندگی سے گریزاں نہیں ہے بلکہ دل شکن حالات کو بدل دینے میں ساعی اور خوش گوار زندگی کا خواہش مند ہے۔آوارہ کا کردار اسی مثبت فکر سے معتبر ہوا ہے جو بے یارو مددگار ہونے کے باوجود زندہ دل بھی ہے اور زندہ ضمیر بھی۔ایک لڑکا کا کردار اپنے ضمیر سے بھاگتا ہے آوارہ کا کردار پوری قوت سے وار کرتا ہے اور 'ہر خوشۂ گندم کو جلا دینے' کی بات کرتا ہے اور جس سماج میں وہ اور اس جیسے ہزاروں لاکھوں انسان کچلی ہوئی تمناؤں کے ساتھ جینے پر مجبور ہوں اس میں اس طرح کی ذہنیت کا پیدا ہونا تعجب کی بات نہیں۔ پریم چند کے گھیسو اور مادھو کے یہاں جس جذبے کا مظاہرہ ہوا ہے وہ بھی اسی باغیانہ عمل کا اشاریہ ہے۔ آوارہ میں قصرِ سلطاں پھونک دینے کا رویہ بھی اسی جھنجھلاہٹ اور غم وغصہ کا علامتی اظہار ہے کہ ایسا سماج کیا کسی کا معین و مددگار بن سکتا ہے جس میں انسان دوستی کے بجائے دولت پرستی عام ہو اور دولت و ثروت کے ذریعے ہی انسانی عظمت اور قدر و منزلت کا تعین ہوتا ہو۔ یہی سوالات اس عہد کے بیشتر فن پاروں میں ابھرے ہیں اور یہی سوالات مجاز نے آوارہ اور دوسری نظموں میں اٹھائے ہیں اور ہر چند کہ مجاز کا شعری کردار اندر سے ٹوٹا اور بکھرا ہوا ہے لیکن خوددار، حساس اور مجتہد ہے اسی لیے سماجی انقلاب کا آرزومند ہے ؎

وہ مجھ کو چاہتی ہے اور مجھ تک آ نہیں سکتی
میں اس کو پوجتا ہوں اور اس کو پا نہیں سکتا

یہ مجبوری سی مجبوری ہے لاچاری سی لاچاری
کہ اس کے گیت بھی جی کھول کر میں گا نہیں سکتا

یہاں مجاز نے مجبوری و بے بسی کے استعارے میں ہر چند کہ سماجی قید و بند اور اخلاقی و تہذیبی بندشوں اور حد بندیوں پر سوالیہ نشان لگایا اور اظہار تاسف کیا ہے لیکن مجبوری اور بے بسی کے اسی احساس نے

ان کی نظموں میں غنائیت کا حسن بھی پیدا کیا ہے اور اسی کی بدولت ان کے جذبات بھی مجروح اور برانگیختہ ہوئے ہیں۔ سماجی انقلاب کا تصور مجازؔ کے یہاں اسی برانگیختگی کا مظہر و موید ہے۔ با ایں ہمہ مجازؔ نے جذبے کو درد کا اسیر نہیں کیا بلکہ جذبے کو درد سے آمیز کر کے اپنی شعری فکر میں ایک اور جہت کا اضافہ کیا۔ یہی سبب ہے کہ نظام نو کے قیام کی تمنا مجازؔ کی شاعری میں نغمگی بن کر ابھری ہے چنانچہ مجازؔ کو انقلاب کا مطرب و مغنی کہنا بالکل درست ہے کیوں کہ مجازؔ نے انقلاب کے نغمے الاپے ہیں اس کا پرچار نہیں کیا ہے اور یہی وہ مثبت رویہ ہے جس کے مدنظر مجازؔ کی شاعری کو شمشیر ساز اور جام سے عبارت قرار دے سکتے ہیں اور شمشیر، ساز اور جام کے استعارے میں مجازؔ کی شاعرانہ بصیرت پر اظہار خیال کریں تو پائیں گے کہ ان کی شاعری کا معتدبہ حصہ بلاشبہ اعلا درجے کی تخلیق کا استحقاق رکھتا ہے۔ یادوں کی بارات میں جوشؔ نے مجازؔ کی تخلیقی قوتوں کا اعتراف بڑے شدومد سے کیا ہے۔ ''ایک ربع دماغ کھلنے'' کا تعلق اسی خیال کو تقویت دیتا ہے۔

مجازؔ کا انتقال محض ۴۴ سال کی عمر میں ہو گیا اور اتنی کم عمری میں اتنی شہرت اور کامیابی کم لوگوں کے حصے میں آتی ہے حالانکہ مجازؔ نے اپنے قد کو انچا اٹھانے کی خود کوشش نہیں کی بلکہ ان کی عوامی اور ادبی مقبولیت نے ان کو سربلند کیا ہے۔ اس لحاظ سے مجازؔ ع ہم پر ہے ختم شامِ غریبانِ لکھنؤ'' کہنے میں حق بہ جانب ہیں۔

اس پر مستزاد وہ اہم کارنامہ جس نے مجازؔ کو جاودانی عطا کی ہے ترانۂ علی گڑھ ہے۔ لکھنؤ کے علاوہ مجازؔ کا دوسرا اہم مستقر علی گڑھ تھا اور مجازؔ کو علی گڑھ نے اگر زندگی کا حسن اور زمانہ شناسی دی تو مجازؔ نے علی گڑھ کو ترانہ دیا ایک ایسا ترانہ جو مجازؔ کے علی گڑھ سے جذباتی وابستگی اور گہرے ربط کا عکاس ہونے کے ساتھ ساتھ ان کی فنی و فکری جودت کا مظہر بھی ہے۔ یہ بہ ظاہر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے متعلق و مختص ہے تاہم اسے کسی بھی درس گاہ و دانش گاہ کے پس منظر میں رکھا جا سکتا ہے اور جس طرح تاج محل کو دیکھے بغیر اس کے نقش ہائے رنگارنگ کا اندازہ لگانا ممکن نہیں اسی طرح اس نظم کو پڑھے بغیر اس کی فکری تموج اور اس کے فنی حسن کو سمجھنا مشکل ہے۔ بلکہ میرا خیال تو یہ ہے کہ یہ نظم دانش گاہ علی گڑھ کا استعارہ بن گئی ہے جس کے ذریعہ مجازؔ نے اگر ایک جانب اس کے اغراض و مقاصد، اس کی تاریخی اہمیت اور اس کے تعمیری و تنظیمی اوصاف اجاگر کیے ہیں تو دوسری طرف چمن اور بلبل کے حوالے سے شب و روز کی گہما گہمی، رنگارنگ محفلوں اور باہمی رابطوں اور رفاقتوں کو نمایاں کیا ہے۔ مختلف صنعتوں کے برمحل استعمال سے جہاں اس نظم کی فنی خوبیاں منور ہوئی ہیں وہاں زندگی اور سماج سے متعلق مجازؔ کے نظریات بھی ابھرے ہیں کہ جس طرح چمن اور بلبل کا کوئی رنگ، مذہب اور

علاقہ نہیں ہوتا اسی طرح یہاں آنے والے تمام اساتذہ وطلباء بلا تفریقِ رنگ و نسل اور ملت و مذہب اس چمن کی زینت ہیں۔

اس روشنی میں کہہ سکتے ہیں کہ مجاز نے ہر چند کہ آہنگ کی آبیاری میں اپنا خونِ جگر صرف کیا ہے تاہم میرا استدلال یہ ہے کہ اگر آہنگ میں 'آوارہ' 'رات اور ریل' اور 'نذرِ علی گڑھ' (ترانہ) نظمیں ہی ہوتیں تو بھی مجاز کا یہ مجموعہ مکمل و معتبر رہتا اور ان کی مقبولیت میں کوئی حرف نہیں آتا۔ دوسری طرف مجاز کی شناخت میں معاون ان کا جاندار اسلوب بھی ہے۔ رواں، نغمہ بار، دل کش اور مترنم۔ اس پر مستزاد استعاروں میں بات کہنے کا ہنر۔ یہی ہنرمندی تشبیہات، تلمیحات اور دوسری صنعتوں کی پیش کش میں بھی کام آئی ہے اور مرکبات تراشنے میں بھی مددگار ہوئی ہے۔ اس سے مجاز کے وسعتِ مطالعہ کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور ان کی اسلوبی جدت کا بھی۔ مثلاً اس نوع کے مصرعے اور اشعار

ے
آگ کو کس نے گلستاں نہ بنانا چاہا
جل بجھے کتنے خلیل آگ گلستاں نہ بنی

ٹوٹ جانا درِ زنداں کا تو دشوار نہ تھا
خود زلیخا ہی رفیقِ مہِ کنعاں نہ بنی

ع مجھ کو تیرے لحنِ داؤدی سے کب انکار ہے

ع اسلام کے اس بت خانے میں اصنام بھی ہیں اور آزر بھی

ے
نشاطِ رنگ و بو سے چور آنکھیں
شرابِ ناب سے لبریز ساغر

ے
نفس کی آمد و شد سے تلاطم
شبِ مہتاب میں جیسے سمندر

ے
جھلملاتے قمقموں کی راہ میں زنجیر سی
رات کے ہاتھوں میں دن کی موہنی تصویر سی

پھر مری آنکھ ہوگئی نم ناک
پھر کسی نے مزاج پوچھا ہے

مجاز کی فکری وفنی عظمتوں کے یہ مختصر سے نمونے ہیں ورنہ آہنگ میں کیا نہیں ہے؟ لفظوں کی مینا کاری سے پیکر تراشی اور مرقع سازی کی صفات پیدا کرنا فنی حسن کو بھی آب دار کرتا ہے اور سلیقۂ شعری اور قدرتِ بیان کو بھی۔ یہ بات درست ہے کہ لفظوں کی ترتیب سے اشعار وجود میں آتے ہیں اور ان کی نشست و برخاست سے شاعر کچھ کام کی باتیں بھی کہہ لیتا ہے اور الفاظ چوں کہ ترسیل کا ذریعہ ہوتے ہیں لہذا جذبات و خیالات کی پیش کش میں بھی معاون بنتے ہیں لیکن قدرتِ بیان نہ ہو تو معنی کی توسیع ناممکن ہو جاتی ہے اور مجاز اپنے تجربات ونظریات کا بخوبی مظاہرہ کر سکے ہیں تو اس کی وجہ لفظوں کے استعمال کا سلیقہ اور بیان کی وہ قوت ہے جو قدیم وجدید ادب سے ان کے شغف اور ان کی کماحقہٗ واقفیت سے پیدا ہوئی ہے۔ غزل اور نظم پر یکساں قدرت مجاز کو اسی تقرب ووابستگی کی دین ہے پھر استعاروں اور تشبیہوں کے وسیلے سے بھی روحِ عصر کو جس خوبی سے شعر میں سمویا گیا ہے اس سے مجاز کی عصری حسیت کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور ان کے اجتماعی سماجی شعور کا بھی۔

لہذا کہہ سکتے ہیں کہ اظہار و بیان کی اسی قدرت اور افکار و خیالات کی اسی وسعت نے مجاز کو معتبر غزل گو اور حقیقت پسند نظم نگار بھی بنایا ہے اور ایک سچے ترقی پسند کا اعتبار بھی بخشا ہے۔

ولیؔ اورنگ آبادی / دکنی / گجراتی: بلبلِ باغِ وفا، شاعرِ ہجر و وصال

گجری یا دکنی زبان کی ترویج کا دور بقول وزیر آغا ۱۳۵۳ء سے ۱۷۰۷ء تک پھیلا ہوا ہے اس پورے دور میں ادبی سطح پر سب سے زیادہ صنف مثنوی نے رواج پایا۔ حالانکہ یہاں تقریباً سبھی اصناف سخن مثلاً مثنوی، غزل، قصیدہ، مرثیہ اور رباعی وغیرہ کی تخلیق کا سلسلہ رہا ہے لیکن اولیت کا سہرا مثنوی کے سر ہی رہا۔ جہاں تک غزل کا تعلق ہے سلاطین دکن کے عہد میں تو اسے فروغ حاصل نہ ہوسکا اور نہ ولی سے قبل اس کا با قاعدہ اور باضابطہ ارتقاء ہوا لیکن اس عہد کے کم و بیش تمام شعراء کے یہاں غزل کسی نہ کسی شکل میں موجود ضرور تھی۔ سلطان قلی قطب شاہ کے دیوان میں، ملا وجہی کی مثنوی قطب مشتری میں، کلیات شاہی (علی عادل شاہ) میں، ابن نشاطی کی مثنوی پھول بن میں، عبداللہ قطب شاہ، نصرتی اور میراں ہاشمی کی شاعری میں اور غواصی اور قاضی محمود بحری وغیرہ کے یہاں اس صنف سخن نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ بااین ہمہ یہاں تمام شعراء کا ذکر وشمار اور اردو غزل کی تاریخ مرتب کرنا ہمارا مقصد نہیں ہے بلکہ ولی کی غزلیہ شاعری اور ان کے فکر و شعور کا تعین مقصود ہے۔ وہ بھی ایک ایسے زمانے میں جب کہ مثنوی بام عروج پر تھی۔ اس جانب ڈاکٹر عبادت بریلوی نے واضح اشارے کیے ہیں، لکھتے ہیں:

> اس میں شبہ نہیں کہ ان شاعروں کی ایک محبوب ترین صنف مثنوی تھی چنانچہ ان میں سے ہر ایک نے اس صنف میں کمال حاصل کیا ہے بعض نے کبھی کبھی غزلیں کہہ لی ہیں لیکن ان میں سے کوئی ایک بھی غزل کی طرف باقاعدگی کے ساتھ توجہ نہیں کر سکا ہے۔ ولی نے اس صنف کی طرف سب سے پہلے باقاعدگی کے ساتھ توجہ کی اور اس کا صحیح ماحول پیدا کیا۔ (۱)

غالباً اسی سبب سے ولی کو اردو غزل کا باوا آدم کہا جاتا ہے حالانکہ تاریخی نقطۂ نظر سے یہ بات پوری طرح درست نہیں ہے لیکن اس اعتبار سے اس خیال کو تقویت پہنچ سکتی ہے کہ ولی کے ذریعے ہی گجرات و دکن میں غزل کا باقاعدہ اور باضابطہ ارتقاء ہوا کیوں کہ ان کی غزلوں کا اثر صرف شمالی ہند کے شعراء پر ہی نہیں ہوا بلکہ گجری و دکنی شعر و ادب بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ اردو غزل کو ولی کی یہ دین یقیناً قابلِ ستائش

ہے کہ گجرات ودکن کے اس شعری ماحول میں جہاں مثنوی گوشعرا کا ہی طوطی بولتا تھا، پرورش پانے کے باوجود ولی نے غزل کی صنف کو نہ صرف پروان چڑھایا بلکہ اس کی ترویج وترقی کے لیے راہ بھی ہموار کردی اور اس طرح فکر کے نئے دھاروں کے ساتھ گجرات ودکن میں غزل کی صنف کو باقاعدہ تحریک ملی۔اور یہ حقیقت یقیناً حیرت انگیز ہے کہ کلیاتِ ولی میں صرف دو مثنویاں ہیں۔(۲) اس لحاظ سے ولی نے نہ صرف اپنے عہد کی شعری روایت سے بغاوت کی ہے بلکہ غزلیہ شاعری کو اعتبار بھی دلایا ہے۔

یہاں یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ جس طرح شمالی ہندوستان کی تہذیب وثقافت، ادبی وفکری رجحانات اور علوم وفنون پر ایرانی تمدن اور فارسی شعروادب کا اثر بہ مقابلہ گجرات ودکن کافی گہرا تھا لہٰذا اتباعِ ولی میں اردو شاعری کی طرف میلان ہوا تو نہ تو موضوعات کے مسائل ہی درپیش آئے اور نہ ہیئتی سانچوں کی فکر ہوئی بلکہ موضوعات بھی وہی رہے اور اوزان و بحور کے ساتھ ساتھ تشبیہات و استعارات اور علامتیں بھی وہی رہیں جو فارسی شاعری کا طرۂ امتیاز تھیں بعینہٖ گجرات ودکن میں جب ولی کے ہاتھوں غزلیہ شاعری کا باضابطہ آغاز ہوا تو کم وبیش وہی موضوعات اور وہی فنی اوصاف در آئے جو گجری ودکنی ادب کا خاصہ تھے ان فنی وفکری قدروں سے متعلق نورالحسن ہاشمی لکھتے ہیں کہ:

> تصوف اس زمانے کی فکری اور اخلاقی بلندی کا معیار تھا۔ وحدت الوجود کا عقیدہ، جذب، سلوک اور معرفت کے لیے واحد بنیاد کی حثیت رکھتا تھا...... چنانچہ ولی نے بھی اس مسلک کو نہ صرف اپنی زندگی میں برتا بلکہ اپنی شاعری میں بھی اس خوبی سے اظہار کیا کہ ان سے پہلے کسی نے بھی اردو میں اتنی کامیابی سے نہیں برتا تھا۔(۳)

اس تناظر میں غور کریں تو معلوم ہوگا کہ زبانِ گجری ودکنی میں غزل کی طرف جو رجحان ملتا ہے اس میں ذاتی درد وغم کو بنیادی حیثیت حاصل رہی ہے خواہ محبوب سے متعلق اظہارِ خیال ہو یا زندگی کے آلام و مصائب کا ذکر یا پھر دل ونظر کی بے سکونی کا بیان، علاقائی زبان کے محاورے اور ان کی لفظیات ولی کی فکر کا حصہ بنیں اور اسلوب کے سانچے میں ڈھلیں۔فارسی کے اثرات اس عہد میں ترجمے کی حیثیت سے تو تھے لیکن اس مقامی اور تہذیبی زبان سے لگا نہیں کھاتے تھے لہٰذا یہی مروجہ زبان تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنی اور شعری صورت میں ظاہر ہوئی اس لحاظ سے نیاز فتح پوری کا یہ تجزیہ حقیقت پر دال ہے کہ

> انداز بیان ہی ایک وہ چیز ہے جس سے مخاطب کو متاثر کیا جاتا ہے اور گفتگو

کا لب ولہجہ پیدا کرنا مخصوص الفاظ کی مخصوصی ترکیب ہی سے ممکن ہے۔ (۴)

لہٰذا گجری و دکنی ادب اور خود وؔلی کی شعری شخصیت کا مطالعہ مخصوص سماجی وتہذیبی اور سیاسی و جغرافیائی حالات و ماحول کے ساتھ ساتھ ادبی وفکری پس منظر کو سمجھے بغیر مکمل نہیں ہوگا کیوں کہ وؔلی کو اپنی شاعری کے لیے جو ماحول ملا وہ ایک طرف تو مثنوی کے خارجی عناصر سے ہم آغوش تھا اور دوسری جانب ہندی گیتوں کی جزئیات سے مملو اور اس کے مخصوص مزاج سے ہم آہنگ تھا۔ جس کی ہیئت تو غزل کی تھی لیکن مواد و مزاج کے لحاظ سے بقول وزیر آغا گیت کے مخصوص مزاج کے قریب ہے۔ (۵) بہ الفاظ دیگر گنگا جمنی تہذیبی فضا پورے ادبی ماحول پر چھائی ہوئی تھی یہاں تک کہ فارسی غزلوں کے جو تراجم ہوئے ان میں بھی ہیئت تو غزل کی رہی لیکن الفاظ اور لب ولہجہ یا تو گجراتی و دکنی کے رہے یا پھر ہندی گیتوں کے۔ جنھیں میرے خیال میں خالص ہندوستانی پن سے تعبیر کرنا چاہیے۔ یہی عناصر وؔلی کی ابتدائی غزلوں میں بھی جاری وساری ہیں۔ کیوں کہ وؔلی کی غزلوں میں سراپا نگاری اور محبوب کی تصویرکشی کا جو عنصر غالب ہے وہ مثنوی کی خارجیت اور ہندی گیتوں کی داخلیت کا پرتو ہے لہٰذا اگر وزیر آغا نے وؔلی کو جمال پرست شاعر کہا ہے تو اس کے درپردہ یہی خیال کارفرما ہے کہ ہندی گیتوں کے ساتھ ساتھ وؔلی نے دکنی غزل کی روایات سے بھی استفادہ کیا ہے اور مثنوی کی خارجیت سے بھی۔ پھر سرزمین گجرات و دکن سے ان کی والہانہ محبت بھی اس امر کی غماز ہے کہ انھوں نے اس مخصوص معاشرہ سے خود کو وابستہ رکھا ہے۔ اس لحاظ سے وؔلی کی شاعری کا تجزیہ کریں تو کم وبیش غزلوں کی دو سطحوں سے ہوکر گزرنا پڑے گا اور یہ سطحیں بدلتے ہوئے سیاسی وسماجی حالات اور ادبی وفکری ماحول کے ساتھ ایک دوسرے سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی تغیر وتبدل سے دوچار ہوئیں۔

وؔلی کی غزلیں ابتدائی مراحل میں گو گجری و دکنی ادب کی لفظیات اور ہندی گیتوں کے لب ولہجہ کے ساتھ مثنوی کی خارجی فضا اور کم وبیش روایتی موضوعات سے خوشہ چینی کرتی ہیں لیکن اس کا اطلاق اس دور کی تمام تر تخلیقات پر نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ روایتی شاعری میں گیتوں کے زیر اثر عموماً نسوانی لب ولہجہ غالب رہا ہے اور عورت کے سراپا کے بیان میں تعیش وتلذذ کا تصور بھی ابھرا ہے بلکہ وصل کے بیان میں تو تخیل کی یہ بلند پروازیاں انتہا کو پہنچ گئی ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی ان اثرات کی نشاندہی کرتے ہوئے تحریر فرماتے ہیں کہ

جب وؔلی نے غزل کو اظہار کا ذریعہ بنایا اس وقت کم وبیش ساری دکنی روایت میں غزل

کا تصور یہ تھا کہ صرف و محض عورتوں سے ''باتیں کرنے'' یا ان کی باتیں کرنے کا کام لیا جاتا تھا۔ حسن و جمال، ناز و ادا، اٹھکھیلیاں، رنگ رلیاں، اقرار و انکار، وصل، جنس و جسم، خارجی پہلو یہی عام موضوعات تھے۔ ولی سے پہلے غزل میں کسی گہرے تجربے، احساس یا حیات و کائنات کے شعور کا پتا (پتہ) نہیں چلتا۔ (۶)

ولی کے یہاں اس روایتی انداز بیان اور موضوعات کی فرسودگی سے انحراف کی کوشش واضح طور پر نظر آتی ہے جس کی پاسداری میں بیشتر شعراء محبوب بن کر اپنے عاشق کے لیے تڑپا کیے ہیں اور ہجر کے بیان میں دل کی بے تابیوں کا اظہار کر کے اپنی بے چارگی اور بے بسی کا ماتم بھی کرتے رہے ہیں۔ تاہم جیسا کہ سطور بالا میں عرض کیا گیا ولی کے یہاں انحراف کی ان کی کوششوں کے باوجود قدیم طرز کی غزلیں بھی مل جاتی ہیں لیکن اس رنگ کی مثالیں کم ہیں اور ہیں بھی تو ان میں لذتیت کے بجائے تصورِ عشق کا سچا احساس اور محبت کا پر خلوص جذبہ جھلکتا ہے یہاں احساسِ نشاط ہے لیکن ابتذالیت نہیں، حسن پرستی اور مسرت و لطف اندوزی بھی ہے لیکن بوالہوسی نہیں بلکہ وہ آرزومندی ہے جس کی تڑپ، محبت کو ہمہ گیری اور پاکیزگی عطا کرتی ہے ؎

سجن تجھ انتظاری میں رہیں نس دن کھلی انکھیاں
مثالِ شمع تیرے غم میں رو رو بہ چلی انکھیاں

سجن تجھ بن ہمن گلشن کوں گلشن کر نہیں گنتے
بہ جز تیرے مہِ روشن کوں روشن کر نہیں گنتے

دل کو ہوتی ہے سجن بیتابی
زلف کوں ہاتھ لگایا نہ کرو

محبوب کی وہ کج ادائیاں جو اردو غزل کی روایت کا اہم حصہ ہیں اور جو محبوب و عاشق کے تعلقاتِ باہمی کو نمایاں کرتی ہیں ولی کی غزلوں میں بھی نمایاں ہیں ؎

مت غصے کے شعلے سوں جلتے کوں جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں یہ آگ بجھاتی جا

تجھ عشق میں جل جل کر سب تن کوں کیا کاجل
یہ روشنی افزا ہے انکھیاں کوں لگاتی جا

یہاں دل کی کسک اور نگاہوں کی تڑپ کو تشبیہات و استعارات کے ذریعے مہمیز کرنے اور ان میں قوت و شدت پیدا کرنے کا ہنر غزلوں میں ایک نیا احساس جگاتا ہے اور اسلوب کو شوخی اور تازگی سے بہرور کرتا ہے اس لحاظ سے غور کریں تو پتہ چلتا ہے کہ معاملاتِ عشق کی رنگارنگی اور سوزش و غم گینی کا شدید احساس ولؔی کی غزلوں کا خاصہ رہا ہے چنانچہ ولؔی کو غزل کا مزاج داں قرار دیں تو غلط نہ ہوگا۔ اس ضمن میں ڈاکٹر جمیل جالبی کا یہ خیال یقیناً اہمیت رکھتا ہے، رقم طراز ہیں:

جتنے مضامین اردو غزل سے وابستہ ہیں وہ سب ولؔی کے ہاں ملتے ہیں......
غزل عاشقانہ شاعری کی ایک صنف ہے اور حسن و عشق سے پیدا ہونے والے جذبات واحساسات کی رنگارنگ کیفیات کا اظہار غزل میں ہوتا ہے۔ ولؔی کی شاعری میں حسن و عشق کا یہی جلوہ نظر آتا ہے۔ (۷)

حسن و عشق کی یہی بوقلمونی تہہ دار رنگوں اور مختلف اسالیب سے ہم آہنگ ہو کر ولؔی کے یہاں نمایاں ہوگئی ہے لیکن ان میں ہرجائی پن کی وہ کیفیت نہیں ہے اور نہ خود کو فنا کر دینے کا جذبہ ہی ہے بلکہ وہ محبوب کے تئیں وفادار ہی اس لیے ہیں کہ خوددار ہیں اور محبوب کے غم میں تڑپنے اور پگھلنے کا یہ گہرا احساس اور شعلۂ عشق میں جلنے اور سلگنے کی یہ کیفیت اسی خودداری کی دین ہے ؎

ہر اک مہ رو کے ملنے کا نہیں شوق
سخن کے آشنا کا آشنا ہوں

فیض سوں تجھ فراق کے ساجن
چشمِ گریاں کا کام جاری ہے

نہ کر شمشاد کی تعریف مجھ پاس
کہ میں اس سرو قد کا مبتلا ہوں

ان اشعار کے مدنظر کہہ سکتے ہیں کہ ولی کی شاعری کا محور عشق ہے کیوں کہ ان کی شاعری میں اگر ایک طرف جیتی جاگتی ہندوستانی عورت اپنے نسائی بانکپن کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے تو دوسری جانب جذبۂ محبت کی یہ بوقلمونی وسیع تر ہو کر تصوف کی روایت سے جا ملی ہے اور بلا شبہ حسن و عشق کا یہ ہمہ گیر احساس جو مجاز کی منزلوں سے ہو کر حقیقت کی بلندیوں تک چلا جاتا ہے ولی کی غزلوں میں نہ صرف نمایاں ہے بلکہ ان کے مخصوص مزاج کی پہچان بھی بن گیا ہے۔ اگر ڈاکٹر جمیل جالبی نے ان کے یہاں شائستگی اور علویت کی تلاش کی ہے تو اس کا سبب ولی کی غزلوں میں پنہاں وہ سوز و گداز ہے جو غمِ عشق سے پیدا ہوا ہے اس کی وضاحت پروفیسر احتشام حسین نے ان الفاظ میں کی ہے، لکھتے ہیں:

ولی نے اپنی غزلوں میں زیادہ تر محبت کے جذبات کا بیان مختلف صورتوں میں کیا ہے۔
یہ جذبۂ محبت وسعت اختیار کر کے مسلکِ تصوف کا عشق بن گیا۔ (۸)

یہی مسلک حقیقت کی منزلوں کی طرف رہنمائی کرتا ہے جہاں پہنچ کر صرف ذات کا انکشاف ہی نہیں ہوتا اعلا اخلاقی اقدار بھی جنم لیتے ہیں اور انسان قناعت، انکسار و ایثار اور بے نیازی جیسی صفات سے ہم کنار ہوتا ہے اور اگر ولی کی شخصیت کو مدنظر رکھیں تو پائیں گے کہ ولی کی غزلوں پر ولی کی اپنی شخصیت کی چھاپ بہت گہری ہے۔ بہ الفاظ دیگر جیسا مزاج ویسا انداز اور ویسی ہی شاعری یعنی اسمِ بامسمّیٰ ؎

نہیں کچھ مال و زر کی مجھ کوں طمع
شوق سوں اس کے دل ہے مالا مال

گر آبرو کی ہے خواہش، کسی کی نعمت پر
نہ کھول حرص کے دیدے کو قاب کے مانند

اس گل کے گر وصال کی ہے دل میں آرزو
شبنم نمن تمام انکھیاں اپنی ترکرو

عیاں ہے ہر طرف عالم میں حسنِ بے حجاب اس کا
بغیر از دیدۂ حیراں نہیں جگ میں نقاب اس کا

جس کوں تجھ حسن کی نہیں ہے خبر
بے گماں وہ جہاں میں غافل ہے

ان اشعار کی برجستگی اور بے ساختگی اور ان کا فطری پن دیکھیے کہ عشق کے خلوص اور جذبے کی صداقت میں تشکیک کا ذرہ برابر شائبہ بھی نہیں ہے۔ یہاں موضوعات کے تنوع سے قطع نظر، ولی کی زبان کی صفائی وشیرینی اور بیان کی سادگی غور طلب ہے۔ اب ہندی گیتوں کی وہ فضا بھی نہیں اور نہ قدیم روایتی لب و لہجے کے اثرات جو ابتدائی غزلوں میں ابھرے تھے۔ یہی وہ منزل ہے جہاں آ کر نہ صرف زبان و بیان میں ہی تبدیلی آئی ہے بلکہ لب ولہجہ بھی بدل گیا ہے اور صفائی و سادگی کے ساتھ ساتھ سلاست و لطافت بھی پیدا ہوگئی ہے۔ اس سلسلے کو ہم اورنگ زیب کے فتح دکن اور قیامِ اورنگ آباد سے منضبط کر سکتے ہیں کیوں کہ یہی وہ نقطۂ اتصال ہے جو فارسی اور مقامی علاقائی زبان کے ارتباط کی نشاندہی کرتا ہے جس کے زیر اثر فارسی لفظیات، تراکیب وعلامات اور فارسی تشبیہات واستعارات کے اثرات نمایاں ہوئے۔ اثرات اور ردوقبول سے متعلق ڈاکٹر عبدالستار صدیقی لکھتے ہیں:

> شاہ جہاں اور اورنگ زیب کے زمانے میں لوگ دلّی سے جوق در جوق اورنگ آباد آئے اور اپنے ساتھ دلّی کی اردوئے معلیٰ لائے...... یہی وہ زبان ہے جسے ہم ولؔی کے کلام میں پاتے ہیں اور سوا چند بہت خفیف اختلاف کے، یہ وہی زبان ہے جو ولؔی کے زمانے میں دلّی میں بولی جاتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب اس کا دیوان دلّی پہنچا تو دلّی والوں نے اسے سر آنکھوں پر رکھا۔(۹)

اس تناظر میں یہ کہنا مشکل ہے کہ قدیم شعراء فارسی شعر و ادب کی اصناف، ان میں مستعمل الفاظ، محاورے، تشبیہات واستعارات اور دوسرے فنی نکات سے ناواقف تھے۔ ولؔی سے قبل کی شاعری میں اس کی نشاندہی جا بہ جا کی جاسکتی ہے۔ ولؔی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنے قوتِ بیان سے ان میں نئے پن کی روح پھونک دی اور اردو زبان (۱۰) کا حصہ بنا دیا ہے۔ اس لحاظ سے ولؔی نے دوجہتی کارہائے نمایاں انجام دیے ہیں۔ ایک جانب تو انھوں نے صنفِ غزل کو گجرات ودکن کے شعراء میں مقبول بنایا اور دوسری طرف ایک ایسی زبان جو محض ہندوستانی لب ولہجہ اور علاقائی اثرات سے مُلوّث تھی ان کی بدولت پورے ہندوستان کے شعری

اظہار کا ذریعہ بن گئی۔ نصیرالدین ہاشمی نے ولی سے قبل کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے اپنے جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ انہی حقائق کو نشان زد کرتے ہیں:

> اگر چہ خیال کی جدت، استعارات و تشبیہات کی ندرت، تخیل کی بلند پروازی تقریباً مفقود ہیں مگر اج کل کے عشقیہ کلام سے مقابلہ کیا جائے تو سوائے زبان کی شستگی اور تغیر کے کوئی فرق معلوم نہ ہوگا۔(۱۱)

اس ضمن میں میرا استدلال یہ ہے کہ ولی کے دونوں ادوار (ابتدائی اور مابعد) کی شاعری کا تجزیہ کریں تو دیکھیں گے کہ ولی کے یہاں دونوں زبانوں کے مابین جو فاصلہ تھا وہ دور مابعد کی شاعری میں نہ صرف کم ہوا بلکہ اپنی دوئی ختم کرتے ہوئے ایک نئی صاف اور شستہ زبان کی شکل اختیار کر گیا زبان کی یہی نئی شکل آگے چل کر شمالی ہند کے شعراء کے لیے مشعلِ راہ بنی۔ اور یہی نئی زبان ولی کی شاعری کی جان بن گئی۔ مثلاً یہ اشعار ؎

پھر میری خبر لینے وہ صیاد نہ آیا
شاید کہ مرا حال اسے یاد نہ آیا

مفلسی سب بہار کھوتی ہے
مرد کا اعتبار کھوتی ہے

طبیباں کا نہیں محتاج ہرگز
جسے دردِ بتاں درماں ہوا ہے

آشنائی نہیں تو جاتا ہوں
کیا کروں جی اداس ہوتا ہے

گر چہ پابند لفظ ہوں لیکن
دل مرا عاشقِ معانی ہے

ولی کے کلام میں جو دردوں بنی اور اثر آفرینی ہے اس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ انھوں نے اپنے عہد کے خارجی حالات کو اپنی ذات وفکر سے ہم آہنگ کیا ہے۔ لہٰذا کہہ سکتے ہیں کہ ایک انسان دوست شاعر کی حیثیت سے ولی نے اپنے تاثرات پیش کیے ہیں اور یہ ان کا احساسِ جمال ہی ہے جو ان کو انسان دوستی کی منزل تک لاتا ہے۔ ایک حساس شاعر ہونے کے سبب ان کی نگاہیں سماجی ومجلسی زندگی کے مسائل پر بھی مرکوز رہی ہیں گو سماجی مسائل کی ترجمانی ان یہاں اس کثرت سے نہیں ملتی جو شمالی ہند کی غزلوں میں نمایاں ہوئی ہے تاہم وہ اپنے عہد کے سماجی وتہذیبی حالات اور سیاسی صورت حال سے بے خبر بھی نہیں تھے۔ لہٰذا انھوں نے اخلاق و ایثار، توکل وقناعت، صبر واستغنا جیسے مضامین سے لے کر سماج وسیاست سے متعلق موضوعات کو سیدھے سادے لفظوں کے ذریعے جذبہ واحساس کا حصہ بنادیا ہے۔ اس لحاظ سے غور کریں تو ولی کے کلام کا معتد بہ حصہ مشاہدات ومحسوسات کو محیط نظر آئے گا۔

حق پرستی کا اگر دعویٰ ہے
بے گناہوں کو ستایا نہ کرو

اے بے خبر! اگر ہے بزرگی کی آرزو
دنیا کی رہ گزر میں بزرگاں کی چال چل

مجھ کو پہنچی ہے آرسی سے یہ بات
صاف دل وقت کا سکندر ہے

باعثِ رسوائیِ عالم ولی
مفلسی ہے مفلسی ہے مفلسی

ولی کے کلام کی ایک نمایاں خصوصیت یہ بھی ہے کہ جہاں کہیں بھی الفاظ کا ظاہری دروبست داخلی کیفیات سے ہم کنار ہوا ہے تاثر پارے کی شکل اختیار کر گیا ہے اور یہ تاثر ولی کے کلام جابہ جا قائم ہوا ہے بالخصوص چھوٹی بحر کی غزلوں میں یہ اثر آفرینی اور بھی شدت اختیار کرگئی ہے۔

یہاں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ بحور کا انتخاب شاعر شعوری طور پر نہیں کرتا بلکہ یہ جذبے اور کیفیت

سے متعین ہوتی ہیں اور ولی کے دیوان میں ایسی غزلوں کی کمی نہیں ۔

آرسی دیکھ کر نہ ہو مغرور
خود نمائی نہ کر خدا سوں ڈر

شغل بہتر ہے عشق بازی کا
کیا حقیقی و کیا مجازی کا

مفلسی سب بہار کھوتی ہے
مرد کا اعتبار کھوتی ہے

پایا ہے جو کوئی دولتِ فقر
مشتاق نہیں سکندری کا

جسے عشق کا تیر کاری لگے
اسے زندگی کیوں نہ بھاری لگے

ولی کے کلام کے مطالعہ سے ان کی غزلوں کا یہ پہلو بھی سامنے آتا ہے کہ گجرات و دکن کی مذہبی و تہذیبی اقدار اور معاشرتی آداب کا جو مظاہرہ ان کے یہاں ہوا ہے وہ ان کی شخصیت اور ذاتی زندگی میں ان اقدار و آداب سے ان کی گہری وابستگی کا مظہر ہے۔ یہاں یہ امر لائقِ تحسین بھی ہے اور قابلِ غور بھی کہ ولی نے فارسی شاعری و شعراء کے اثرات کے باوجود ہندوستانی فضا قائم رکھی ہے۔ یہی وجہ کہ ان کے یہاں بیک وقت فکر کے دو دھارے بہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایک تو وہ جس میں فارسی موضوعات، صنائع لفظی و معنوی، محاورے اور تشبیہات و استعارات کی بدولت ہند ایرانی تہذیب کی مشترکہ فضا قائم ہوئی ہے اور دوسرا وہ جس میں ہندوستانی فکر و تہذیب کی لہریں اٹکھیلیاں کرتی دور تک چلی جاتی ہیں۔ اس طرح کی مثالیں سازوں اور راگ راگنیوں سے متعلق اشعار، تہواروں اور رسموں سے مملو افکار، پھل پھول اور مناظرِ فطرت کے عکاس اور مذہبی خیالات سے پُر اشعار سے پیش کی جاسکتی ہیں اور ان سب میں بالا گیتوں کا لہجہ، محاوروں کا خوبصورت استعمال اور علاقائی زبانوں کی لفظیات جو خالص ہندوستانی عناصر کی پہچان ہیں ولی کی غزلوں کی جان ہیں۔

ڈاکٹر ظہیرالدین مدنی اس سلسلہ کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھتے ہیں:

ولی ایک طرف تو فارسی شاعری کے تتبع میں مرہٹہ لڑکے کو اپنا محبوب قرار دیتا ہے تو دوسری جانب ولی کا معشوق اپنی تمام نسوانیت کے ساتھ رونما ہوتا ہے...... نیل وفرات کا ہمیں کہیں پتہ نہیں چلتا لیکن گنگ وجمن اور تاپتی اور نربدا کے دھارے بہتے نظر آتے ہیں۔ (۱۲)

اور در حقیقت شمالی ہند میں اردو شاعری کی ابتدا سے وہ ہندوستانی عورت غائب ہوگئی جو گجرات و دکن میں پوری نسوانیت کے ساتھ جلوہ گر ہوئی تھی۔ شمالی ہند کے شعراء کا معشوق، فارسی کا معشوق ٹھہرا اور پھر ایسا غالب آیا کہ ہندایرانی تہذیبی فضا کا عکاس بن گیا۔ ولی کا معشوق زندہ، متحرک اور نسائی بانکپن کے ساتھ ابھرا تھا جب کہ شمالی ہند کے شعراء کے یہاں عام طور سے خیالی اور تصوراتی رہا۔ محبوب کے اس حقیقی روپ کی تجدید بیسویں صدی میں اختر شیرانی کے ذریعہ ہوئی اور عذرا، سلمیٰ اور ریحانہ ہندوستانی عورت کے روپ میں ابھریں۔

ولی نے جہاں ایک طرف جیسا کہ مذکور ہوا فارسی شعراء کے مضامین وموضوعات کو اپنی فکر میں سمویا ہے وہیں دوسری جانب فارسی شعراء کے اشعار کا ترجمہ اس طرح کیا ہے کہ ان کا اپنا ہوگیا ہے۔ تاہم ولی کا یہ مخصوص رنگ فارسی محاوروں کے ترجموں میں اور نمایاں نظر آتا ہے اور بقول ڈاکٹر ظہیرالدین مدنی:

فارسی الفاظ اور محاوروں کا اضافہ ہر دور کی خصوصیت ہے مگر اس میدان میں ولی ایک امتیازی شان رکھتا ہے۔ ولی نے بے شمار فارسی محاورے اردو میں ترجمہ کر کے اس طرح استعمال کیے کہ اردو سے انھیں کبھی جدا نہیں سمجھا گیا۔ (۱۳)

آیا جو کمر باندھ کے تو، جور وجفا پر
میں جی کوں تصدق کیا تجھ بانکی ادا پر
(کمر بستن)

مجھے بولیا کہ تو واقف نہیں عشقِ حقیقی سوں
تو بہتر یوں ہے جا دامن پکڑ عشقِ مجازی کا
(دامن گرفتن)

نہ جاؤں صحنِ گلشن میں کہ خوش آتا نہیں مجھ کوں
بغیر از ماہ رو ہرگز تماشا ماہتابی کا
(خوش آمدن)

یہ اور اس طرح کی بہتیری مثالیں کلیاتِ ولی کی زینت ہیں۔ ولی کے اس رجحان نے اردو شاعری کے دامن کو نہ صرف مالا مال کیا ہے بلکہ شمالی ہند کے شعراء کی رہنمائی بھی کی ہے۔

فنی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو بھی ولی کی غزلیں اساتذہ کی غزلوں کا استحقاق رکھتی ہیں۔ ایسا استاذ جو محض بحور و اوزان اور عروض پر ہی دسترس نہیں رکھتا بلکہ لفظی و معنوی صنعتوں پر بھی قدرت رکھتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا بھی غلطی ہوگی کہ ولی کا پورا کلام نقائص فن سے بے عیب ہے تاہم خالص محاسن کی تلاش ان کے کلام میں جا بہ جا کی جا سکتی ہے جو ان کے فنکارانہ رویوں پر دلالت کرتی ہے اس ضمن میں تشبیہات و استعارات کا ذکر تو آئے گا ہی ان صنعتوں پر بھی نگاہ جائے گی جن کی بہ دولت اشعار خارجی و داخلی حسن سے معمور ہوتے ہیں۔

ایک ایسے علاقے کا شاعر جو برسوں اس علاقے سے منفک رہا جہاں فارسی شاعری کی فکری و تہذیبی فضا غالب رہی ہے، وہی ترکیبیں اور مرکبات اس کے فکر و شعور کا حصہ بنتی ہیں تو یقیناً حیرت ہوتی ہے اور اس سے بھی زیادہ جستجوئے فکر اور قوتِ تجسس کا اندازہ ہوتا ہے۔ اور یہیں آ کر ولی کی تخلیقی صلاحیتوں، وسعتِ مطالعہ، فنی رموز و نکات پر گہری نظر اور بلند پرواز تخیل کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً یہ ترکیبیں:

گوہر کانِ حیا، حلقۂ دودِ چراغِ گل، نشانِ ناوکِ مژگانِ خون افشاں، گلِ باغِ ندامت، غمزۂ خوں ریز، شہیدِ شاہدِ گل گوں، جامِ گل، آفتابِ ضمیر، فکرِ اسبابِ وفا، دیدۂ تصویرِ حیراں اور دودِ چراغِ بزمِ حسن اور والیِ عالمِ خیال وغیرہ

اس طرح کی دوسری بے شمار ترکیبوں کو دیکھ کر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ ترکیبیں الفاظ کا دروبست نہیں بلکہ معنوی تہہ داری کا خوبصورت ذریعہ ہیں کیوں کہ ان سے استعاروں کی تشکیل بھی ہوئی ہے اور شعر کا حسن بھی دو چند ہوا ہے لیکن جب تک وسعتِ فکر و نظر، مطالعۂ کائنات اور قوتِ مشاہدہ نہ ہو اس مرحلے سے کامیاب گزرجانا مشکل امر ہے اور ولی کا اس سفر میں سنگِ میل بن جانا اس بات کی دلیل ہے کہ یہ ترکیبیں ولی کے اپنے مزاج اور ان کے احساس و شعور کی ترجمان ہی نہیں ہیں ان کے تجربات و خیالات کی عکاس بھی ہیں

اور چوں کہ ولی نے ان ترکیبوں کا استعمال جذبات کو حقیقی رنگ دینے کے لیے کیا ہے لہذا یہ ترکیبیں فارسی زدگی کی علامت نہیں بلکہ اردو زبان واسلوب کا حصہ بن گئی ہیں۔

ولی کے یہاں بعض اشعار ایسے بھی ہیں جن میں پورا پورا مصرع فارسی میں ہے گویا صنعتِ تلمیع بھی ولی کے کلام میں معتبر ہوئی ہے اس لحاظ سے ولی محض گنگا جمنی کے ہی نہیں ہند ایرانی تہذیب کے بھی پاس دار کہے جائیں گے جن کے نمونے ان کے کلام میں جا بہ جا بکھرے پڑے ہیں مثلاً اس طرح کے اشعار:

؎ حلقۂ زباں ہے تجھ دہن کی یاد میں
خاتمِ دستِ سلیمانی ہنوز

؎ نشۂ سبزیِ خطِ خوباں
والیِ عالمِ خیال ہوا

؎ چلے ہیں آہوئے مشکیں ختن سوں سن کے کہ ہے
نگاہِ شوخ صنم در پۓ شکار ہنوز

؎ ہے تری بات اے نزاکت فہم
لوحِ دیباچۂ کتابِ سخن

؎ مطربِ نغمہ سازِ محفلِ عشق
تان گاتا نہیں ہزار افسوس

؎ خنجرِ ناز قاتلِ خوں خوار
قتل عاشق اُپر سدا ہے حریص

؎ معنیِ ناز و معنیِ خوبی
صورتِ یار سوں ہویدا ہے

ولی کا یہ وہ کلام ہے جس نے کمال دکھایا ہے کہ ان کی غزلیں دہلی کیا پہنچیں گویا اردو شاعری کا ایک

باب کھل گیا اور وہ شعراء جو اردو کو محض تفنن طبع سمجھ بیٹھے تھے ان کی نگاہیں بھی اس زبان پر مرکوز ہوئیں جسے وؔلی نے اپنے تجربات و مشاہدات کا وسیلہ بنایا تھا اور جس کو کبھی ہندوی، کبھی گجری، کبھی دکنی اور کبھی ریختہ کے نام سے موسوم کیا گیا تھا اور جس کی ارتقائی شکل اردو کی صورت آج ہمارے سامنے ہے۔

حواشی

۱- شاعری اور شاعری کی تنقید	ڈاکٹر عبادت بریلوی	ص ۳۷
۲- تفصیلات کے لیے ملاحظہ کریں کلیاتِ وؔلی	مرتبہ نورالحسن ہاشمی	
۳- کلیاتِ وؔلی	ایضاً	ص ۵۰ تا ۵۱
۴- انتقادیات حصہ دوم	نیاز فتح پوری	ص ۱۶۴
۵- اردو شاعری کا مزاج	وزیر آغا	ص ۲۶۱
٦- تاریخِ ادب اردو جلد اول	ڈاکٹر جمیل جالبی	ص ۵۴۰
۷- ایضاً	ایضاً	ص ۵۴۱ تا ۵۴۲
۸- اردو کی تنقیدی تاریخ	پروفیسر احتشام حسین	ص ۴۳
۹- بحوالہ کلیات ولی	مرتبہ نورالحسن ہاشمی	ص ٦۹

۱۰- ریختہ کو میں نے عمداً اردو لکھا ہے کیوں کہ اردو کو ہی ریختہ کہا گیا تھا۔

۱۱- دکن میں اردو	نصیرالدین ہاشمی	ص ۹
۱۲- وؔلی گجراتی	سید ظہیرالدین مدنی	ص ۱۴۹
۱۳- ایضاً	ایضاً	ص ۱۰۹

مولانا ابوالکلام آزاد کا صحافتی سفر

۱۸۵۷ء کے ناکام انقلاب کے بعد ہندوستان پر انگریزوں کا مکمل قبضہ ہوگیا۔ جان و مال کی ہلاکت، تہذیبی اقدار کا بکھراو اور سیاسی و سماجی زندگی میں افراتفری کے سبب بہت سے لوگ ہجرت پر مجبور ہو گئے۔ ان ہجرت کرنے والوں میں ایک عظیم المرتبت ہستی مولانا خیرالدین کی بھی تھی جو اول اول دہلی سے بھوپال گئے اور پھر وہاں سے مکہ معظمہ کی راہ لی۔ عرب خاتون سے شادی کی، گھر بسایا اور وہیں سکونت اختیار کرلی۔ ان کی پانچویں اور آخری نرینہ اولاد ۱۷ یا ۱۸ اگست ۱۸۸۸ء کو ہوئی اور تاریخی نام فروز بخت رکھا گیا جب کہ اصلی نام غلام محی الدین تھا اسی نام کو آج ہم مولانا ابوالکلام آزاد کی حیثیت سے جانتے اور پہچانتے ہیں۔ ۱۸۹۷ء میں آزاد کی تعلیم کا آغاز ہوا مگر اسی اثناء میں ان کے والد مولانا خیرالدین کی پنڈلی کی ہڈی ٹوٹ گئی، علاج ہوا مگر فائدہ نہ ہوا لہذا ۱۸۹۸ء میں مع خاندان بہ غرضِ علاج ہندوستان تشریف لائے اور یہیں کے ہو رہے۔ کلکتہ جو اس وقت انگریزوں کا دارالخلافہ تھا، سکونت اختیار کرلی۔ کلکتہ میں مستقل طور پر رہائش پذیر ہونے کے بعد نہ صرف آزاد کا تعلیمی سلسلہ دوبارہ شروع ہوا بلکہ وہ شعر و شاعری کی طرف بھی مائل ہوئے۔ ابتداءً انھوں نے منشی امیر احمد سے سلسلۂ تلمذ قائم کیا بعدازاں مولوی ظفرالحسن شوقؔ تیموی کے باقاعدہ شاگرد ہوئے۔ اب ایک طرف حصولِ تعلیم کا سلسلہ تھا اور دوسری طرف دنیائے ادب میں نام پیدا کرنے کا ارمان و حوصلہ۔ لہذا فطری طور پر یہ خواہش بھی پیدا ہوئی کہ ان تخلیقات کی اشاعت بھی ممکن ہو سکے، اور ''جب پہلی بار ان کا کلام ارمغانِ فرخ بمبئی میں شائع ہوا تو وہ............ بہت دنوں تک ایک عجیب سی سرشاری کی کیفیت سے آشنا رہے۔ (۱)

ایک صحافی کی حیثیت سے آزاد کی پہچان اگرچہ ۱۹۰۱ء میں ہوئی اور المصباح کے اجراء سے ان کا صحافتی سفر شروع ہوا لیکن اس کا نقشِ اول نیرنگِ عالم کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ یہ بہ ظاہر شعری گلدستہ تھا اور اس کا مقصد مشقِ سخن اور شعری ذوق کی تسکین کے لیے ہر ماہ ملک کے طول و عرض سے نمائندہ شعراء کی ہم طرح غزلوں کی اشاعت تھا لیکن اس کا اجراء بہ جائے خود اس بات کا ثبوت فراہم کردیتا ہے کہ انھیں اپنا پرچہ

نکال کر صحافتی زندگی میں آگے بڑھنے کا کتنا حوصلہ تھا۔

اس زمانے میں شعری گلدستوں کا رواج تھا لہذا مولانا آزاد نے نومبر ۱۸۹۹ء میں محض گیارہ برس کی عمر میں ماہانہ گلدستہ نیرنگِ عالم کا اجراء کیا۔ اس گلدستے میں جیسا کہ مالک رام نے لکھا ہے صرف شعری کلام چھپتا تھا، نثر بالکل نہیں تھی۔ (۲) لیکن اس کا کوئی شمارہ ہنوز دستیاب نہیں ہوسکا ہے اور نہ خود موصوف کی نظر سے ہی گزرا ہے اس لیے پورے وثوق کے ساتھ کچھ بھی کہنا درست نہیں۔ نیرنگ عالم آٹھ ماہ تک جاری رہا اور آٹھ شماروں کے بعد جولائی ۱۹۰۰ء میں بند ہوگیا اور یوں بھی مولانا صاحب کی منزل یہ نہیں تھی بلکہ انھیں تو حد پرواز سے بھی بہت اونچا جانا تھا۔ خود انہی کے الفاظ میں:

> اس زمانے میں سب سے بڑا، بلندتر مقام جو کسی انسان کے لیے ہوسکتا ہے، یہ نظر آتا تھا کہ مضامین لکھے جائیں اور وہ ہمارے نام سے شائع ہوں اس کے بعد اس سے بلندتر مقام یہ تھا کہ کسی اخبار یا رسالے کے ایڈیٹر ہوں۔ (۳)

چنانچہ چند ماہ بعد محمد موسیٰ کی خواہش پر انھوں نے کلکتہ سے ہی ایک ادبی رسالہ کا اجراء کیا۔ یہ رسالہ 'المصباح' تھا جو مصر کے اخبار 'مصباح الشرق' کے نام پر رکھا گیا تھا۔ عبداللطیف اعظمی (۴) اور ڈاکٹر ملک زادہ منظور احمد کے مطابق یہ ۱۹۰۰ء کے اواخر میں شائع ہوا جب کہ پروفیسر عبدالقوی سنوی (۶) نے ارمغانِ آزاد از ابوسلمان شاہ جہاں پوری صفحہ ۱۰۸ کے حوالہ سے اس کے اجراء کا ماہ و سال جنوری ۱۹۰۱ء قرار دیا ہے جو زیادہ قرینِ قیاس ہے کیوں کہ یہ رسالہ عید کے موقع پر شائع ہوا تھا اور عید کے عنوان سے مولانا آزاد کا ایک اہم مضمون بھی اس میں شامل تھا۔ ۱۹۰۰ء میں عید پہلی یا دوسری فروری کو تھی اور نیرنگِ عالم جولائی ۱۹۰۰ء میں بند ہوا تھا۔ اور اگلی عید ۲۲ یا ۲۳ رجنوری ۱۹۰۱ء کو تھی۔ قاضی افضل حق قرشی (۷) نے ۲۲ رجنوری ۱۹۰۱ء اس کے اشاعت کی تاریخ لکھی ہے لیکن عین عید کے دن اس کا شائع ہونا معنی خیز ہے۔ اغلب ہے کہ یہ جنوری کے وسط میں منظرِ عام پر آ گیا ہوگا۔ تاہم یہ معاملہ اس وقت تک تحقیق طلب ہی رہے گا جب تک کہ مطلوبہ شمارہ دستیاب نہیں ہوجاتا۔ بہر حال المصباح وہ پہلا رسالہ تھا جس کی ادارت مولانا آزاد کے ذمہ تھی۔ محض تیرہ چودہ برس کی عمر میں مولانا آزاد نے المصباح کے سوانحی، تاریخی اور علمی مضامین کی بدولت ایک نثر نگار کی حیثیت سے اپنی شناخت کرائی اور شہرت پائی۔ یہ زمانہ مولانا آزاد کی طالب علمی کا زمانہ بھی تھا اور اس کم سنی کے عالم میں ہی گل دستہ نکالنا اور مدیر بننا صرف حوصلہ مندی کی علامت ہی نہیں ہے عظمت کی دلیل بھی ہے۔

مولانا آزاد کی صحافتی زندگی کا آغاز درحقیقت یہیں سے ہوا حالانکہ مالک رام کا خیال ہے کہ 'نیرنگِ عالم اور المصباح دونوں مشق کی ذیل میں آتے ہیں۔(۸) لیکن ڈاکٹر ملک زادہ منظور احمد کے مطابق:

''امام غزالی، نیوٹن اور کشش ثقل وغیرہ کے مضامین مولانا نے ان صفحات میں لکھے تھے............اس کے صفحات کی جو ترتیب مولانا نے بیان کی ہے وہی ترتیب تھوڑی بہت تبدیلی اور مزید اضافوں کے ساتھ الہلال میں بھی قائم رہی۔(۹)

انہی خصوصیات کا اظہار پروفیسر عبدالقوی دسنوی(۱۰) نے بھی کیا ہے۔ اس روشنی میں المصباح کو بھی مشق کی ذیل میں رکھنا میرے خیال میں کچھ زیادہ مناسب اور درست نہیں معلوم ہوتا البتہ نیرنگِ عالم کا معاملہ مختلف ہے۔ پھر سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ محمد موسیٰ ایک تاجر تھے اور انھوں نے تجارتی اغراض کے تحت ہی یہ پریس قائم کیا تھا لیکن یہ رسالہ بھی چوں کہ موجود نہیں ہے کہ حقائق سامنے آسکیں اس لیے قطعیت کے ساتھ کچھ بھی نہیں کہا جا سکتا۔ تاہم المصباح سے متعلق اب تک جو معلومات فراہم ہو سکی ہیں ان سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ اسے شہرتِ عام تو ملی مگر بقائے دوام نہ مل سکی اور محض تین چار ماہ کی اشاعتی مدت کے بعد یہ بھی بند ہو گیا۔

المصباح کے بند ہو جانے کے بعد مولانا آزاد 'احسن الاخبار' سے وابستہ ہوئے۔ یہ ہفت روزہ اخبار ۱۹۰۱ء ہی میں مصطفائی پریس کلکتہ کے مالک عبدالغفار کے اشتراک سے مولوی احمد حسن کے ادارت میں نکلنا شروع ہو گیا لیکن مولانا آزاد کا تعلق اس سے کب ہوا؟ اس سلسلہ میں محققین کے درمیان اختلاف پایا جاتا ہے۔

لہٰذا استدلال کے ساتھ کچھ بھی کہنا مشکل ہے البتہ امکان ہے کہ اس کے ادارۂ تحریر سے مولانا آزاد کی وابستگی ۱۹۰۲ء کے اواخر میں ہوئی ہوگی۔ کچھ بھی ہو لیکن یہ اخبار مولانا آزاد کے صحافتی سفر میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے کیوں کہ یہی وہ اخبار تھا جس کا مضمون اسلام اور محرم، شیعی نظریات کے حامل لوگوں میں ہنگامہ خیزی کا سبب بنا تھا۔ حالانکہ مولانا آزاد نے استدلال کے ساتھ محرم کی رسوم و روایات اور تعزیہ داری کو غیر شرعی اور غیر اسلامی قرار دیا اور اس سے متعلق جو خیال رواج پا گیا ہے اسے بدعاتِ محرم ثابت کیا۔ ڈاکٹر ملک زادہ منظور احمد لکھتے ہیں کہ

''بات جوش انگیز اور مذہبی جذبات کو برانگیختہ کرنے والی تھی............(لہٰذا) صورت

یہ قرار دی گئی کہ یہ سنیوں کی طرف سے شیعوں پر ایک مذہبی حملہ ہے۔ (۱۱)

چنانچہ مولانا آزاد پر مقدمات بھی دائر کیے گئے اور انھیں قتل کی دھمکی بھی دی گئی اور ہر چند کہ بعد کو یہ جوش سرد ہو گیا لیکن چند ماہ بعد ہی یہ اخبار بھی بند ہو گیا۔ اس اخبار کی خصوصیات میں سے ایک اہم خصوصیت یہ تھی کہ اس خبار میں مولانا آزاد نے شعرائے ایران پر مضامین کا ایک سلسلہ بھی شروع کیا تھا جن میں حافظ شیرازی اور عمر خیام بالخصوص قابل ذکر ہیں۔ مولانا آزاد کے یہ مضامین ایسے نہیں تھے جنھیں آسانی سے نظر انداز کر دیا جاتا لہٰذا بحث و مباحثے بھی ہوئے اور براہین و دلائل کے ذریعے اپنے اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا گیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مولانا آزاد کی علمی و فکری صلاحیتوں کا شہرہ دور دراز کے علاقوں میں بھی ہو گیا۔ اس اخبار سے وابستگی کے دوران مولانا آزاد کو عربی اخبارات کے مطالعے کے مواقع بھی فراہم ہوئے جو قسطنطنیہ، طرابلس اور مصر وغیرہ سے مبادلے میں آتے تھے، اس سے مذہبی مسائل کے مختلف النوع پہلوؤں پر غور و فکر کرنے کی طرف رجحان بھی ہوا اور وہ بیک وقت ملک و بیرونِ ملک کے حالات سے واقف و آگاہ بھی ہوتے رہے۔

'احسن الاخبار' کے بند ہو جانے کے بعد کچھ مدت کے لیے مولانا آزاد شاہ جہاں پور سے نکلنے والے ہفتہ وار ایڈورڈ گزٹ کے مدیر ہوئے تھے لیکن اس کا بھی کوئی شمارہ دستیاب نہیں ہے جس سے کہ اس کی حقیقت و ماہیت پر روشنی پڑ سکے حالانکہ قریشی صاحب نے سالِ اشاعت ۱۹۰۳ء تحریر فرمایا ہے لیکن ماخذ کا حوالہ دینا شاید بھول گئے اگر اس کا ذکر ہو جاتا تو اس سے متعلق کچھ اہم معلومات بھی فراہم ہو سکتیں۔

مولوی احمد حسن، احسن الاخبار کے اجراء سے قبل 'تحفۂ احمدیہ' کانپور کے مدیر تھے جو چند وجوہات کے سبب بند ہو گیا تھا۔ احسن الاخبار بند ہونے کے بعد پھر اس کی طرف متوجہ ہوئے۔ مدیر تو وہ رہے البتہ ترتیب کی ذمہ داری مولانا آزاد کو سونپ دی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مولانا آزاد کے مضامین ملک کے دوسرے جرائد و رسائل میں قدر کے ساتھ شائع ہونے لگے تھے اور چوں کہ مضامین کی اشاعت و اہمیت کا انھیں ابتدا سے ہی احساس تھا لہٰذا اب اشاعتی سلسلے کی طرف میلان ہوا۔ اس منزل تک آتے آتے یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ انھوں نے شاعری بالکل ترک کر دی تھی لیکن بڑی حد تک اس کی طرف سے بے نیاز ضرور ہو گئے تھے اس لیے اور بھی کہ ان کا میدان نثر تھا اور اسی میں وہ بلند تر مقام حاصل کرنے کے لیے حوصلہ و ارمان کے ساتھ کوشاں تھے۔

لاہور سے ان دنوں ایک موقر رسالہ 'مخزن' کے نام سے نکلتا تھا جس کے مدیر شیخ عبدالقادر تھے۔ مولانا آزاد نے صحافت سے متعلق اپنا پہلا مضمون بعنوان 'فن اخبار نویسی اور اس کے فوائد' پر لکھا جو مئی ۱۹۰۲ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ اس مضمون سے اگر ایک طرف ان کے شوق اور لگن کا اندازہ ہوتا ہے تو دوسری جانب صحافت کی سمت و رفتار سے ان کی باخبری اور صحافتی سفر گامزن ہونے کی آرزومندی کا بھی پتہ چلتا ہے اپنے ایک مکتوب میں غلام رسول مہر کو لکھتے ہیں:

اسی زمانے میں نثر کی طرف طبیعت مائل ہوئی مخزن نیا نیا نکلا تھا اس میں چند تحریریں بھیجیں(۱۳)

اگست ۱۹۰۲ء کے شمارے میں دوسرا مضمون حکیم خاقانی شیروانی اور ان کے حالات پر شائع ہوا۔ مخزن کے علاوہ جن رسائل میں مولانا کے مضامین شائع ہوئے ان میں 'خدنگِ نظر' لکھنؤ، مدیر منشی نوبت رائے نظر 'مرقعِ عالم' ہردوئی (۱۴) حکیم محمد علی اور ہفتہ وار 'اپنچ' پٹنہ (۱۵) قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں مولانا آزاد کے جو مضامین شائع ہوئے ان کی تفصیلات یہ ہیں۔

۱-علوم جدیدہ اور اسلام	مرقعِ عالم ہردوئی	جون ۱۹۰۲ء
۲-زمانہ قدیم میں کبوتروں کی ڈاک	خدنگِ نظر لکھنؤ	مئی جون ۱۹۰۲ء
۳-جشنِ تاج پوشی کا کلتہ میں دلچسپ مشاعرہ	اپنچ پٹنہ	۵رجولائی ۱۹۰۲ء
۴-اک بتِ سیمیں بدن سے کر لیا لندن میں عقد	ایضاً	۴راکتوبر ۱۹۰۲ء
۵-پنچو ایشن	خدنگِ نظر لکھنؤ	اکتوبر ۱۹۰۲ء (۱۶)

۱۹۰۳ء کے ابتدائی تین مہینوں میں مولانا کے تین مضامین خدنگ نظر لکھنؤ میں شائع ہوئے ان کے علاوہ حیدر آباد کے مختلف رسائل میں بھی سلسلۂ اشاعت جاری رہا۔

خدنگ ماہنامہ گل دستہ تھا لیکن اس لحاظ سے اہم تھا کہ اس میں حصۂ نثر و نظم کا انتخاب بہت معیاری ہوتا تھا اور اپنے وقت میں قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ تاہم مدیر منشی نوبت رائے نظر کی خواہش تھی کہ یہ گل دستہ معیاری ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کا نمائندہ بھی بنے بالخصوص حصہ نثر کی ادارت وہ کسی ایسے شخص کو سونپنا چاہتے تھے جو ادارت کے نظم و ضبط کو سمجھنے کے ساتھ ساتھ زمانے کا نبض شناس بھی ہو اور علم و ادب

سے کماحقہ واقفیت بھی رکھتا ہو اور اسے بہ طریقِ احسن انجام بھی دے سکے۔ مولانا آزاد اپنی ادبی شخصیت اور صحافتی واقفیت کے سبب ملک و بیرونِ ملک میں مقام پیدا کر چکے تھے اور منشی نوبت رائے نظر مولانا آزاد کے وقیع مضامین طرز تحریر اور فہم و فراست سے نہ صرف واقف ہی تھے بلکہ ان کی عظمت و اہمیت کے قائل بھی تھے چنانچہ انھوں نے مارچ ۱۹۰۳ء میں ہی حصہ نثر کی ترتیب و تنظیم کے لیے مولانا آزاد کی خدمات حاصل کر لیں، مولانا آزاد بہ ظاہر اس گل دستہ کے معاون مدیر رہے لیکن گوشۂ نثر کی ادارت کلی طور پر ان ہی کے ذمہ رہی۔

خدنگِ نظر میں شائع ہونے والے تمام مضامین اقتصادیات، سماجیات، سائنس، تاریخ، جغرافیہ اور دوسرے علمی موضوعات کو محیط تھے۔ تاریخی و جغرافیائی اہمیت کا حامل مضمون افغانستان (اپریل ۱۹۰۳ء) اور سائنس سے متعلق مضمون ایکس ریز کی ایجاد و حقیقت (مئی جون ۱۹۰۳ء) کے علاوہ اسی معیار کے جدید موضوعات سے متعلق مضامین اس گل دستے کی شناخت بن گئے۔ اس رسالے کی اہمیت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ اس کے قلم کاروں اور مضمون نگاروں میں عبدالحلیم شرر، علامہ اقبال اور منشی احمد علی کاکوروی جیسے صاحبِ قلم حضرات شامل تھے۔

اسی زمانہ میں مضامین سرسید کے مطالعے اور حالات و ماحول کے مشاہدے نے ان کے دل میں یہ بات بٹھا دی کہ علومِ جدیدہ کے حصول کے بغیر دورِ جدید میں اپنی حیثیت برقرار رکھنا اور اپنی شناخت قائم کرنا ممکن نہیں ہے لیکن دوسری طرف ان کا خاندانی ماحول تھا، روایتی زندگی کے دستور و قواعد تھے اور وہ عقائد تھے جن کے زیرِ سایہ ان کی پرورش ہوئی تھی تاہم قدیم و جدید تہذیبی اقدار کی اس کشاکش کے باوجود میلانِ طبع کو کسی ایک مرکز پر ٹھہرنا تو تھا اور چوں کہ سرسید کے نظریات و خیالات سے وہ بہت متاثر ہوئے تھے لہٰذا اس اثر پذیری نے ذہنی کش مکش کے باوجود وہ راستہ ڈھونڈ ہی لیا جس پر چل کر وہ نہ صرف عظیم سیاست دان کی حیثیت سے ابھرے بلکہ ادبی اور مذہبی سطح پر بھی وہ کارہائے نمایاں انجام دیے جو ملک اور قوم دونوں کے لیے ترقی اور کامیابی کے ضامن بن گے۔ سرسید کی تعلیمات اور سماجی و سیاسی حالات کے زیرِ اثر مولانا آزاد نے اس پدری ورثے سے بغاوت کر دی جو ظاہری رسوم و روایات، مصنوعی رشتوں اور غیر ضروری پابندیوں کے سبب مذہبِ اسلام سے متعلق شکوک و شبہات کے در وا کرتے تھے۔ مولانا آزاد ان روایتی رسمی اور غیر مذہبی بندشوں میں جکڑے رہنے کو ذہنی غلامی تصور کرتے تھے جو ترقی کے تمام راستوں کو مسدود بھی کرتی تھیں اور ذہنی نشو و نما میں مانع بھی تھیں۔ ان کے خیالات خود انہی کے الفاظ میں:

> جدید تعلیم کے بارے میں ان کے (سرسید احمد خاں) خیالات کا میرے اوپر بہت اثر ہوا اور میں نے محسوس کیا کہ جب تک کوئی شخص جدید سائنس، فلسفہ اور ادب کا اچھا مطالعہ نہ کرے وہ صحیح معنوں میں تعلیم حاصل نہیں کرتا...... میرے لیے یہ شدید ذہنی ہیجان کا دور تھا میں جس خاندان میں پیدا ہوا تھا وہ مذہبی روایات کے بہت گہرے رنگ میں رنگا ہوا تھا اس میں روایتی زندگی کا ہر دستور اور قاعدہ بغیر چوں چرا کے مانا جاتا تھا اور مانے ہوئے اور مستند طریقوں سے بال برابر ہٹنا بھی ناپسند کیا جاتا تھا میں اپنے آپ کو رائج رسموں اور عقیدوں کے قبول کرنے پر آمادہ نہ کر سکا میرا دل بغاوت کے ایک نئے احساس سے لبریز تھا۔ [۱۷]

چنانچہ انھوں نے ذہنی غلامی کی ان زنجیروں سے خود کو آزاد ہی نہیں کیا بلکہ آزادؔ کا عرف بھی اختیار کر لیا۔ ''جس کا مقصد یہ ظاہر کرنا تھا کہ میں روایتی اور موروثی عقائد کی قید سے آزاد ہو گیا ہوں۔ [۱۸]

فکری بندشوں اور ذہنی ہیجان سے نجات کے ساتھ ساتھ مولانا آزادؔ کے وہ تمام سیاسی خیالات بھی بدل گئے جو انھوں نے اپنے مطبوعہ مضمون جشن تاج پوشی کا کلکتہ میں دلچسپ مشاعرہ کی شکل میں قلم بند کیا تھا۔ ''جس کے مطالعے سے اس وقت کے مولانا آزادؔ میں انگریزوں سے کسی نفرت کے احساس کے بہ جائے انگریز بہادر کی حکومت سے وفادار رہنے کے جذبے کا احساس ہوتا ہے۔ [۱۹] ایک طرف تو یہ عالم تھا کہ مولانا آزادؔ رائج غیر اسلامی رسموں اور عقیدوں سے بغاوت پر آمادہ ہوئے اور دوسری جانب مروجہ عقائد اور غیر مذہبی سوم و روایات کی بنا پر مسلمانوں کے مختلف فرقوں کے مابین بغض و عناد اور فکری تضاد کے زیر اثر آپسی اختلافات کے سبب کبیدہ خاطر بھی ہوئے۔ لکھتے ہیں:

> میں یہ سمجھنے سے بالکل قاصر تھا کہ جب وہ ایک ہی سرچشمے سے روحانی سرمایۂ حیات حاصل کرنے کا دعویٰ کرتے ہیں تو ان میں یہ مخالفت و عداوت کیوں ہے۔ [۲۰]

چنانچہ مخالفت و عداوت کے اس فاصلے کو ختم کرنے کے لیے مولانا آزادؔ نے مولوی محمد یوسف جعفری کے مشورے پر لسان الصدق کا اجراء کیا۔ مولانا آزادؔ کا یہ پہلا رسالہ تھا جو ۲۰ر نومبر ۱۹۰۳ء کو ہادی پریس کلکتہ سے شائع ہوا۔ مالک رام نے اس رسالے کی اہمیت و افادیت سے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

اس کے مضامین کا معیار اتنا معتبر اور بلند تھا اور تجربہ کا انداز ایسا دلکش کہ اس نے فوراً صفِ اول کے پرچوں میں جگہ حاصل کر لی۔ (۲۱)

مخزن اور ایڈورڈ گزٹ کے تبصرے بھی اسی جانب اشارہ کرتے ہیں:۔

ہمارے لائق مہربان مولانا ابوالکلام محی الدین آزاد صاحب دہلوی نے لسان الصدق نام کا ایک ماہوار رسالہ کلکتہ سے جاری کیا ہے۔ اس کے مقاصد نہایت عمدہ اور مفید ہیں۔ اول اصلاحِ معاشرہ...... دوسرا ترقیِ اردو، تیسرا علمی مذاق کی اشاعت بالخصوص بنگالے میں...... چوتھا مقصد تنقید ہے۔ (۲۲)

اس تبصرہ سے اس رسالہ کی اہمیت وحیثیت اور مقبولیت کا اندازتو ہوتا ہی ہے وہ اغراض و مقاصد بھی سامنے آجاتے ہیں جن کے زیر اثر اس رسالے کا اجراءعمل میں آیا تھا۔ بہ ظاہر یہ چار مقاصد یعنی اصلاحِ معاشرہ، ترقیِ اردو، علمی مذاق کی اشاعت اور تنقید جو اپنے اندر ایک گنجینۂ معنی سمیٹے ہوئے ہیں۔ مولانا آزاد کے ان خیالات کے ترجمان ہیں جو قوم کے تئیں ان کے دل میں موجزن تھے۔ ان کے اندر ابھرنے والی اس تحریک کے داعی اور نقیب ہیں جو قوم میں اتحاد و اتفاق کے بجائے آپسی اختلافات کے سبب سامنے آرہی تھی۔

ابتداءً یہ رسالہ پندرہ روزہ تھا مگر چھ ماہ بعد ضخامت میں اضافے کے ساتھ اسے ماہانہ کر دیا گیا۔ یہ رسالہ سائنسی، تاریخی، ادبی اور علمی اور مذہبی واخلاقی ایسے موضوعات پر مبنی معیاری مضامین کی بدولت بہت جلد ملک گیر شہرت حاصل کر گیا۔ اسی طرح حیاتِ جاوید پر مولانا آزاد کا تبصرہ، تبصرہ نگاری کے اعتبار سے ہی نہیں اپنے معیار و تہذیب کے لحاظ سے بھی بے مثل ہے۔ یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ مولانا آزاد، شیخ محمد عبدہٗ کی اصلاحی تحریک سے بہت متاثر تھے اور عبدہٗ پر مولانا آزاد نے جو مضمون نومبر ۱۹۰۳ء کے شمارے میں لکھا تھا اس کی وجہ بھی یہی اصلاحی تحریک تھی جس نے مولانا آزاد پر دیرپا اثرات ہی مرتب نہیں کیے بلکہ ان کے اندر اس مضمون کے لیے تحریک بھی پیدا کی۔ عبدہٗ نے پیرس سے العروۃ الوثقیٰ کے ذریعہ اصلاحِ معاشرہ کے جو کارہائے نمایاں انجام دیے تھے، مولانا آزاد نے ہندوستان میں لسان الصدق کے ذریعہ اسی کا اتباع کیا۔

اس کے مضمون نگاروں میں علامہ شبلی نعمانی، نواب محسن الملک، سید محمد سعید بلگرامی، رضا علی وحشت اور مولانا آزاد کے بھائی ابوالنصر آہ دہلوی جیسے اکابر صاحب علم و قلم اور محبان قوم شامل تھے۔ یہ رسالہ اٹھارہ ماہ تک جاری رہنے کے بعد اپریل مئی ۱۹۰۵ء کے مشترکہ شمارہ کی اشاعت کے بعد بند ہو گیا۔ یہ شمارہ مفید عام

پریس آگرہ سے شائع ہوا تھا۔

علامہ شبلی نعمانی اس وقت لکھنؤ سے ماہنامہ الندوہ نکال رہے تھے مولانا آزاد کے علمی شوق اور ان کی صحافتی سوجھ بوجھ کو دیکھ کر معاون مدیر کی حیثیت سے الندوہ میں شرکت کی دعوت دی یہ یقیناً مولانا آزاد کے لیے سعادت کی بات تھی چنانچہ وہ اکتوبر ۱۹۰۵ء میں الندوہ کے ادارۂ تحریر میں شامل ہو گئے لیکن یہ تعلق بھی دیرپا ثابت نہ ہوا اور محض چھے ماہ کی وابستگی کے بعد مارچ ۱۹۰۶ء میں اس سے علاحدہ ہو گیے۔ مولانا آزاد، علامہ شبلی کی فہم و فراست ان کے ذکاوتِ حسن اور وسعتِ مطالعہ سے متاثر تو تھے ہی، چھے ماہ کی اس مدت میں انھیں علامہ شبلی نعمانی کا براہِ راست تقرب بھی نصیب ہوا اور ان سے تربیت پانے، فیض اٹھانے اور مختلف موضوعات پر کھل کر تبادلۂ خیال کرنے کے بہترین مواقع بھی فراہم ہوئے۔ شبلی نعمانی کی صحبت و معیت نے مولانا کی علمی و ادبی صلاحیتوں پر جلا کی اور مولانا آزاد میں تحریری استقلال پیدا ہوا چنانچہ اس مختصر مدت میں مولانا آزاد نے جو مضامین الندوہ کے لیے تحریر کیے وہ علمی و ادبی حیثیت سے شاہ کار ہی ثابت نہیں ہوئے بلکہ ان کی بدولت ترقی کے دروازے بھی ان پر کھل گئے۔ الندوہ کے زمانۂ ادارت میں جو پہلا مضمون مولانا آزاد نے قلم بند کیا وہ مسلمانوں کا ذخیرۂ علوم اور یورپ تھا اس کے بعد ماہ نومبر ۱۹۰۵ء میں فریدی وجدی کے رسالہ المراۃ المسلمہ کا ترجمہ شائع کیا۔ ان وقیع تحریروں کی اہمیت و افادیت کی توضیح کرتے ہوئے خود رقم طراز ہیں:

> ہم اردو خواں پبلک کو اس قابل قدر مباحث سے واقف کرانا چاہتے ہیں جس سے ایک تو آزادیِ نسواں کے مسئلہ پر مفید روشنی پڑے گی اور دوسری طرف اس امر کا بھی اندازہ ہو جائے گا کہ مصر کا نیا علمی مذاق ہندوستان کے موجودہ مذاق سے کس درجہ مختلف ہے۔(۲۳)

دسمبر ۱۹۰۵ء میں اس کی دوسری اور فروری ۱۹۰۶ء میں تیسری اور آخری قسط شائع ہوئی۔ اسی شمارے میں ایک دوسرا مضمون القضانی الاسلام کے عنوان سے شامل کیا اور مارچ ۱۹۰۶ء میں ان کا آخری مضمون بعنوان یورپ میں گونگوں کی تعلیم شائع ہوا۔ اسی طرح دسمبر ۱۹۰۵ء تا مارچ ۱۹۰۶ء کے شماروں میں انھوں نے عالمی خبروں پر مشتمل ایک کالم مخصوص کیا تھا۔ الندوہ کے مضامین اپنی نوعیت کے لحاظ سے بھی مولانا آزاد کے وسعتِ مطالعہ کی پہچان بن گئے تھے۔ اپریل ۱۹۰۵ء میں ہی مولانا آزاد کو انجمن حمایت الاسلام لاہور کے سالانہ جلسے میں شرکت کا موقع ملا جہاں امرت سر سے نکلنے والے اخبار وکیل کے مالک شیخ غلام محمد سے

ملاقات ہوئی جو مولانا آزاد کے عقیدت مندوں میں سے تھے ان کی درخواست پر چند مضامین وکیل کے لیے بھی لکھے۔ اس وقت وکیل کے مدیر حامد علی صدیقی تھے جو بعد میں بوجوہ وکیل سے مستعفی ہو گئے اور مارچ میں جیسے ہی شیخ غلام محمد کے علم میں یہ بات آئی کہ مولانا آزاد نے الندوہ سے علاحدگی اختیار کر لی ہے انھوں نے مولانا آزاد کو خط لکھا اور وکیل کی ادارت کے لیے اصرار کیا چنانچہ اپریل ۱۹۰۶ء سے مولانا آزاد نے دوروزہ وکیل کی ادارت سنبھال لی۔ مولانا آزاد قومی فلاح و اصلاح اور تعلیم و تعمیر کا سب سے موثر ذریعہ اخبارات و رسائل کو ہی سمجھتے تھے اور وکیل اس وقت کا معتبر اور معیاری اخبار ہونے کے ساتھ ساتھ مقبول و مشہور بھی تھا اور ''سب سے زیادہ متین و سنجیدہ اور قومی معاملے میں صائب رائے و نظر اخبار تسلیم کیا جاتا تھا۔''(۲۴) مولانا آزاد کی ادارۂ تحریر سے وابستگی نے اسے اور بھی مستند بنا دیا اداریے کے لیے پہلے دو کالم مخصوص تھے مولانا آزاد نے اسے چار کالموں میں پھیلا دیا اور اکثر و بیشتر علمی و تاریخی مضامین بھی شائع کیے لیکن اس دوروزہ اخبار کے لیے مواد کی فراہمی اور روز بہ روز ضرورت سے زیادہ محنت کے سبب ان صحت خراب رہنے لگی اسی اثناء ستمبر ۱۹۰۶ء میں ان کے بڑے بھائی ابوالنصر آہ کا انتقال ہو گیا مولانا آزاد پر اس سانحۂ ارتحال کا شدید اثر ہوا اور وہ والد کے حکم پر کلکتہ واپس لوٹ گئے۔ لیکن کلکتہ کا ان کا خاندانی ماحول تادیر انھیں اپنے حصار میں نہ رکھ سکا اور مولانا آزاد کے لیے بھی ناممکن تھا کہ جس ماحول سے بغاوت کر چکے تھے اس سے مفاہمت کر لیتے۔ دوسرے طرف ان کا مشن صحافت کے ذریعہ قومی و سیاسی حالات اور ماحول میں انقلاب پیدا کرنا اور مسلم معاشرتی مسائل جو پیچیدہ تر ہوتے جا رہے ہیں ان کا حل تلاش کرنا تھا۔ لہٰذا جنوری ۱۹۰۷ء ہی میں کلکتہ سے انھوں نے مولوی عبداللطیف کی ایما پر ایک ہفتہ وار اخبار دارالسلطنت کے نام سے جاری کی۔ حالانکہ ''یہ اردو کے قدیم ترین اخبارات میں سے تھا اس کا پہلا نام اردو گائیڈ تھا۔''(۲۵)

یہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے کہ سیاسی سطح پر مولانا آزاد کے خیالات اب وہ نہیں رہے تھے جو جشنِ تاج پوشی کا کلکتہ میں دلچسپ مشاعرہ میں ظاہر ہوئے تھے بلکہ اب ان کے سامنے ہندوستانی سیاست کی شکل بالکل واضح تھی اور اس سلسلے میں وہ کسی بھی طرح کی مفاہمت کے لیے تیار نہیں تھے یہی وجہ تھی کہ اخبار کی وقتی پالیسیوں اور مولوی عبداللطیف کی بے جا مداخلتوں کو برداشت نہ کر سکے اور اپنی خواہش و مرضی کے مطابق آزادانہ نکال نہ سکنے کے سبب اس سے علاحدہ ہو گئے اور امرت سر چلے گئے جہاں وکیل کے مالک شیخ غلام محمد ان کے منتظر بھی تھے۔ چنانچہ مولانا آزاد اگست ستمبر ۱۹۰۷ء میں اس کے ادارۂ تحریر سے وابستہ ہو گئے۔ اور جولائی

۱۹۰۸ء تک کوئی گیارہ ماہ اس کی ادارت کے فرائض انجام دیتے رہے۔ وکیل ابتداءً دو روزہ تھا مگر اب جب کہ وہ اس سے دوبارہ وابستہ ہوئے تو اسے سہ روزہ کر دیا لیکن یہاں بھی نظریاتی اختلاف سدِ راہ بنا اور باوجود یکہ شیخ غلام محمد، مولانا آزاد کے عقیدت مندوں میں تھے لیکن مولانا آزاد کے سیاسی خیالات سے اتفاق نہ کر سکے۔ انھی ایام میں مولانا آزاد کو والد کی علالت کی خبر ملی اور وہ مستعفی ہو کر کلکتہ چلے گئے۔ (۲۶) لیکن باوجود بہتیری کوششوں کے وہ جاں بر نہ ہو سکے اور ۱۷ اگست ۱۹۰۸ء کو رحلت کر گئے۔ اناللّٰہ وانا الیہ راجعون ☆

یہ وہ زمانہ تھا جب مولانا آزاد مسلم قوم کے ذہنی جمود کو توڑنے اور انھیں راہِ فلاح پر بے خوف و خطر رواں ہونے کا موثر ذریعہ تلاش کر رہے تھے اور اخبارات و رسائل کے علاوہ کوئی دوسرا ذریعہ ایسا نہیں تھا جو ان مقاصد کی تکمیل میں معین و مددگار ثابت ہوتا لیکن آزادانہ طور پر ان کی اشاعت اسی وقت ممکن تھی جب کہ اپنا ذاتی اخبار ہو اور اب تک کا تجربہ اتنا تلخ تھا کہ اب شراکت کا تصور بھی بے معنی تھا حالانکہ اس پورے سفر میں مولانا آزاد نے اب تک دوسروں کے لیے کام کیا تھا لیکن اس دوران انھوں نے وہ تمام تجربے حاصل کر لیے تھے جو ایک معتبر صحافی کی پہچان بنتے ہیں۔ ان مقاصد کے حصول کے لیے مولانا آزاد نے اپنے جن خیالات کا اظہار کیا ہے اس کا ایک اقتباس یہاں نقل کرتے ہیں:

> (جو) مقاصد اب پیش نظر ہیں وہ اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتے جب تک کہ ایک طاقت ور اور وسیع اہتمام و انتظام کے ساتھ اپنا ذاتی اخبار نہ نکالا جائے اور ذاتی پریس نہ ہو۔ (۲۷)

اس درمیان مولانا آزاد کے تعلقات ہندوستان کے مختلف انقلابی گروپوں سے بھی ہو چکے تھے بالخصوص بنگال کی یہ حالت تھی کہ ہندو انقلابیوں کو یہ احساس ہو چلا تھا کہ مسلمان نہ صرف انگریزوں کے وفادار اور سیاسی آزادی کے مخالف ہیں بلکہ ہندو جماعتوں کو بھی نفرت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں دوسری طرف مسلمان یہ دیکھ رہے تھے کہ بنگال میں جو انقلابی جماعتیں سرگرم کار ہیں وہ بھگوت گیتا اور سوامی ویویکانند کے پیغام کو عملی جامہ پہنانے میں کوشاں ہیں اور یہ بھی کہ جماعتیں ''ایک ہاتھ میں بم اور دوسرے میں بھگوت گیتا لے کر ملک کی آزادی کی جدوجہد کر رہی ہیں۔ (۲۸) دراصل تقسیم بنگال کے وقت انگریزوں نے مسلمانوں کے تئیں جو نرم رویہ اختیار کیا تھا وہ اس لیے نہیں تھا کہ وہ مسلمانوں کے بہی خواہ تھے بلکہ ''پھوٹ ڈالو اور حکومت کرو'' کی سازشی پالیسی پر مبنی تھا اور چوں کہ ہندو جماعتیں انقلابی گروپوں کی شکل میں انگریزوں کے خلاف صف آرا تھیں لہٰذا

ان کو کمزور کرنے کے لیے انگریز حکمرانوں نے مسلمانوں کو ایک آلۂ کار کی شکل میں استعمال کرنا چاہا گو اس میں وہ پوری طرح کامیاب نہ ہوسکے لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ہندوستانی قوم نے ملکی سالمیت کی فکر کے بجائے آپسی نفاق وعداوت کو ترجیح دی اور چند ملک دشمن نام نہاد رہنماؤں کی رہنمائی تسلیم کرلی، جن کے نزدیک اقوام ہند سے زیادہ اپنا نام ومقام اور ملکی ترقی سے زیادہ اپنا ذاتی مفاد اہم تھا اور درحقیقت ایسے رہنماؤں کے سبب ہی قوموں کے مابین اختلاف وعناد پیدا ہوا اور ملک تاج برطانیہ کے زیر نگیں آیا۔ انھی غلط فہمیوں کی بنا پر وہ تمام جماعتیں جو ہندو انقلابیوں پر مشتمل تھیں مسلمانوں کی مخالفت میں سرگرم عمل تھیں ''وہ دیکھتی تھیں کہ برطانوی حکومت نے ہندوستانی تحریکِ آزادی کی مخالفت میں مسلمانوں کو آلۂ کار بنا رکھا ہے۔(۲۹)

یہی وجہ تھی کہ جب مولانا آزاد، شیام سندر چکرورتی سے متعارف ہوئے اور انقلابی گروپ میں شمولیت کی خواہش ظاہر کی تو ان کے دوست نہ صرف متحیر ہوئے بلکہ اسے بھی انگریزوں کی کوئی چال سمجھی گو بعد میں مولانا آزاد نے ان کا اعتماد حاصل کرلیا اور انھیں اس خیال پر شرمندگی بھی ہوئی لیکن مسلمانوں کے تئیں ان کے دلوں میں نفرت کا شعلہ لپکتا ہی رہا۔ باوجودیکہ مولانا آزاد نے اپنے استدلال اپنی ذہانت اور سوجھ بوجھ کے ذریعہ اس شعلہ کو سرد کرنے اور مسلمانان قوم کو جہدِ آزادی میں عملی شرکت کے لیے آمادہ کرنے کا بیڑہ اٹھایا اور اس جانب قدم بڑھایا۔ مسلمانوں کا ایک طبقہ ایسا بھی تھا جو اس جدوجہد میں عملی شرکت کا خواہاں تھا مگر صحیح قیادت سے محروم تھا مولانا آزاد نے اس طبقہ میں کام کیا اور انھیں بھی اس تحریک کا حصہ بنالیا۔

اسی سال یعنی ۱۹۰۸ء کے اواخر میں مولانا آزاد کو عراق، مصر، شام اور ترکی کے سفر پر جانے کا اتفاق ہوا۔ اس سفر میں انھوں نے ترکی مسلمانوں کو جمہوریت اور آزادی کے حصول کی خاطر جدوجہد کرتے دیکھا۔ شیخ محمد عبدہٗ کی تعلیمی اور اصلاحی پالیسیوں کا مشاہدہ کیا جو قاہرہ میں الازہر یونیورسٹی کے ناقص نظامِ تعلیم کے خلاف مجاہدہ کررہے تھے۔ اسی سفر میں انھیں پریس اور اخبار کی مختلف الجہات اہمیت کا بھی اندازہ ہوا۔ شیخ محمد عبدہٗ کے دورسائل العروۃ الوثقیٰ (اس کا ذکر گذشتہ صفحہ میں آچکا ہے) اور الوقائع المصریہ کی مثالیں سامنے تھیں جو اصلاحِ معاشرہ کے نقیب اور شیخ محمد عبدہٗ کے خیالات کے مظہر تھے۔ دوسری طرف قاہرہ میں ہی ینگ ٹرکس گروپ سے بھی ملنے کا اتفاق ہوا جو سیاسی آزادی کے حصول کے لیے اخبار نکالتا تھا۔ ان تمام مصلحین ومبلغین اور سیاسی انقلابیوں کا مولانا آزاد پر خاطر خواہ اثر ہوا اور انھوں نے فیصلہ کرلیا کہ واپسی کے بعد ہندوستانی مسلمانوں میں ملک کی آزادی اور جمہوریت کی بحالی کے لیے ''زیادہ انہماک سے جدوجہد کروں گا۔(۳۰)

انہی تاثرات کے ساتھ وہ واپس لوٹے اور واپسی کے بعد حصول آزادی سے متعلق طریقۂ کار کی جستجو اور مسائل کے حل پر غور وخوض کرتے رہے۔ خود انہی کے الفاظ میں:

> میں اس نتیجہ پر پہنچا کہ ہمیں اپنے خیالات پبلک تک پہنچا کر اپنی موافقت کے لیے رائے عامہ پیدا کرنا چاہیے اور اس کے لیے ایک اخبار جاری کرنا ضروری تھا۔ (۳۱)

چنانچہ جون ۱۹۱۲ء میں انھوں نے جرجی زیدان کے الہلال کے نام پر 'الہلال الکٹریکل پرنٹنگ پریس' قائم کیا اور جس طرح سرسید احمد خاں نے ایڈیسن اور اسٹیل کی روایتوں سے استفادہ کرکے معاشرہ کی تہذیب واصلاح کے لیے تہذیب الاخلاق جاری کیا تھا۔ اسی طرح شیخ محمد عبدہٗ کے العروۃ الوثقی اور الوقائع المصریہ کی روایت مولانا آزاد کے لیے مشعلِ راہ بنی چنانچہ ۱۳ رجولائی ۱۹۱۲ء کو الہلال پریس کلکتہ سے ترکی اور عربی اخبارات کی طرز پر ایک ہفت روزہ مصور اخبار الہلال کا اجراء کیا۔ اس کے پہلے ہی شمارہ میں سید جمال الدین افغانی اور شیخ محمد عبدہٗ کی تصویر شائع ہوئیں جو نہ صرف مولانا آزاد کے نقطۂ نظر کا علامتی اظہار تھیں بلکہ خروشِ آزادی کے ضمن میں ان کے نصب العین کی مظہر بھی تھیں یہی وجہ ہے کہ پورے الہلالی دور میں مولانا آزاد نے کثرت کے ساتھ جمال الدین افغانی اور شیخ محمد عبدہٗ کی اصلاحی تحریک اور ان کے کارناموں کا ذکر کیا ہے اس کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ مسلمانوں کے اندر خوف وہراس اور نفرت کا جو احساس پیدا ہو گیا ہے انھیں دور کیا جائے اور ان میں بیداری کی لہر دوڑائی جائے۔

اس اخبار کے ذریعے مولانا نے دوطرفہ کام کیا ایک جانب اتحاد واتفاق کے ذریعے سیاسی جدوجہد میں عملی شرکت کے لیے راہ ہموار کرنے کی کوششیں کیں اور دوسری طرف معاشی ومعاشرتی اور مذہبی اصلاح کے لیے عمل پیرا بھی ہوئے۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ مولانا آزاد اپنی ان کوششوں میں پوری طرح کامیاب رہے لیکن اتنا ضرور ہے کہ انھوں نے مقدور بھر کوشش ضرور کی اور نفس پرستی، روایت پسندی اور توہم پرستی کے علی الرغم رب پرستی، ترقی پسندی اور عقلیت پسندی کے جذبے کو مہمیز کیا اور جہاں تک ممکن ہوا 'الہلال' کے ذریعہ قرآن و حدیث کی روشنی میں قوم کو بیدار کرنے کا کام کیا اور ان کی فلاح وصلاح کے لیے مستقل کوشاں بھی رہے۔

مولانا آزاد کو اس بات کا پورا احساس تھا کہ مسلمانوں کی سماجی وسیاسی پسماندگی مذہب کی صحیح تعلیم سے بیگانگی کے سبب ہے، لہٰذا انھوں نے الہلال کی پرجوش وپرحکمت تحریروں کے ذریعے انھیں یہ احساس دلایا کہ:

قرآنِ کریم صرف نماز اور وضو کے فرائض بتلانے ہی کے لیے نازل نہیں ہوا۔ بلکہ وہ انسانوں کے لیئے ایک کامل اکمل قانونِ فلاح ہے...... پس مسلمانوں کی ہر وہ پالیسی اور ہر وہ عمل جو قرآنی تعلیم پر مبنی نہ ہوگا ان کے لیے بھی موجبِ فوز و فلاح نہیں ہوسکتا۔ (۳۲)

قوم کی فلاح و اصلاح کا یہ جذبہ اتنا شدید اور موثر تھا کہ مختصر مدت ہی میں الہلال کو شہرتِ عام نصیب ہوگئی۔ الہلال کے اغراض و مقاصد سے متعلق مولانا آزاد کا مطمحِ نظر بہت واضح تھا۔ جمعیۃ العلماء ہند لاہور کے سالانہ اجلاس ۱۸ تا ۲۱ نومبر ۱۹۲۱ء کے خطبۂ صدارت میں اس کی توضیح کرتے ہوئے انھوں نے کہا:

مسلمانوں کو موجودہ پستی ...... سے نکالنے ...... (کے) بارے میں ابتداء سے تین مذاہبِ اصلاح ہیں ...... پہلا مذہب وہ ہے جسے میں اصلاحِ افرنجی سے موسوم کرتا ہوں ...... دوسرا مذہب اصلاحِ سیاسی کا مذہب ہے...... تیسرا مذہب اصلاحِ دینی و اسلامی کا ہے...... اسی آخری مسلک کی اصلاح ...... کی دعوت و تبلیغ کے لیے ۱۹۱۲ء میں میں نے الہلال جاری کیا تھا۔ (۳۳)

مسلمانوں کی پسماندگی کا واحد سبب مولانا آزاد کے نزدیک خود مسلمانوں کی اپنی غفلت اور خود فراموشی کی بدولت تھی۔ (۳۴) اور چوں کہ "اللہ اور اس کے کلمۂ حق کی خدمت کی جانب سے ان کے دل غافل ہوگئے تو دنیا نے بھی ان کی طرف سے آنکھیں بند کرلیں۔ (۳۵) قلب و نظر کی اسی خفتگی کو بیدار کرنے کے لیے مولانا آزاد نے ملک کے نامور دانشوروں اور دانشور قلم کاروں کی خدمات حاصل کیں۔

اس طرح الہلال کے مضمون نگاروں میں مولانا آزاد کے علاوہ مولانا سید سلیمان ندوی، مولانا عبدالسلام ندوی اور مولانا عبداللہ عمادی کا نام بھی شامل ہوا۔ اور علامہ شبلی نعمانی کی چند نظمیں بھی الہلال کے صفحات کی زینت ہوئیں۔

ابتداءً مولانا سید سلیمان ندوی بہ حیثیت مضمون نگار الہلال سے وابستہ رہے مگر مئی ۱۹۱۳ء میں وہ باقاعدہ الہلال کے ادارۂ تحریر میں شامل ہوگئے اور کچھ مدت بعد مولانا عبدالسلام ندوی بھی ان کے دستِ راست ہوگئے۔ اس طرح الہلال عوام میں انقلابی روح بھرنے اور حق کی خاطر مرمٹنے کا جذبہ بے دار کرنے کا نقیب بن گیا۔ اس وقت تک ہر خاص و عام کے دل میں الہلال کے تئیں عقیدت و عزت کا جذبہ پیدا ہو چلا تھا

''اور لوگوں کا مطالبہ اتنا شدید تھا کہ پہلے تین مہینوں کے اندر اس کے تمام شروع کے نمبروں کو دوبارہ شائع کرنا پڑا۔[۳۶] اسی کے ساتھ مولانا آزاد نے مسلمانوں کے اندر یہ احساس بھی پیدا کرنے کی کوشش کی کہ'' ہندوستانی ہونے کے ناطے ان کا فرض ہے کہ وہ وطن کی آزادی کے لیے دل و جان سے کوشش کریں۔[۳۷] اس کو اور وضاحت کے ساتھ انھوں نے الہلال میں لکھا ہے کہ:

الہلال کی دعوت کا اصل اصول مسلمانوں کو ان کی زندگی کے ہر عمل اور عقیدے میں اتباع کتاب اللہ و سنت رسول اللہ کی طرف بلاتا ہے اور ان کی پولیٹیکل پالیسی کے لیے وہ اسی اصول کو پیش کرتا ہے۔[۳۸]

بلکہ مولانا آزاد اس کو ایک فرضِ دینی اور جہاد فی سبیل اللہ کہتے تھے۔[۳۹] ان مقاصد کی تکمیل کے لیے مولانا آزاد نے ایک جماعت بھی قائم کی اور شیخ محمد عبدہٗ کی پارٹی حزب الاصلاح کے نام پر اس کا نام حزب اللہ رکھا۔ حزب اللہ میں عورتوں کی شمولیت کو انھوں نے جائز قرار دیا اور فرمایا:

ہر شخص کا دائرۂ کار ایک ہی نہیں ہوتا ہے، عورتیں بھی اپنے دائرۂ کار میں رہتے ہوئے مردوں ہی کی طرح حزب اللہ کی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہو سکتی ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر شخص در بہ در مارا مارا پھرے۔[۴۰]

الہلال کے صفحات میں چوں کہ حکومت کے کارناموں کا احتساب کیا جاتا تھا اور شدید نکتہ چینی بھی ہوتی تھی لہٰذا یہ اور بھی مقبول ہوتا جا رہا تھا چنانچہ حکومت نے اس خیال سے کہ شاید اس کے انداز بیان میں فرق آ جائے ۱۸ر ستمبر ۱۹۱۳ء کو دو ہزار کی ضمانت طلب کی، یہ رقم کتنی کثیر تھی فی زمانہ اس کا اندازہ مشکل سے ہی لگایا جا سکتا ہے تاہم فرق آنا تو دور، جذبات میں اور شدت، اندازِ بیان میں اور جوش اور تاثیر اور سیاسی شعور میں اور پختگی آ گئی، اور ضمانت بھی وقتِ مقررہ سے قبل ادا کر دی گئی مگر زور کم نہ ہوا چنانچہ حکومت کو فکر لاحق ہوئی اور اس حکم عدولی کو حکومت کے خلاف سازشی رویہ قرار دے دیا چنانچہ ۱۴ر اور ۲۱ر اکتوبر ۱۹۱۴ء کا مشترکہ شمارہ جس میں دو مضامین حدیث الجنود اور سقوطِ اسٹروپ کے علاوہ بلجیم کے فوجیوں کی تصویر شائع ہوئی تھیں جس کے نیچے قرآنی آیت وَمَا ظَلَمْنٰهُمْ وَلٰكِنْ كَانُوْٓا اَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُوْنَ، درج تھی مع دو ہزار ضمانت ضبط کر لیا گیا اور مزید دس ہزار ضمانت طلب کی۔ اس خطیر رقم کا جمع کرنا اتنا ہی مشکل تھا جتنا ایک عام آدمی کا اِس زمانہ میں گھر خریدنا۔ چار ناچار ۱۸ر نومبر ۱۹۱۴ء کا شمارہ شائع کرنے کے بعد الہلال کو بند کر دینا پڑا لیکن تقریباً سال بھر بعد ہی اسے

دوبارہ البلاغ کے نام سے جاری کر دیا۔ اس کا پہلا شمارہ ۱۲ر نومبر ۱۹۱۵ء کو شائع ہوا اور ایک بار پھر یہ کارواں انقلابی سفر پر نکل پڑا۔ اسی اثناء میں حکومت نے صوبہ بدری کا حکم جاری کر دیا کیوں کہ '' حکومت کو اب احساس ہوا کہ پریس ایکٹ کے ماتحت کارروائی کر کے میری سرگرمیوں کو بند نہیں کیا جا سکتا اس لیے اس نے ڈیفنس آف انڈیا ریگولیشنز سے کام لے کر مجھے کلکتہ چھوڑنے کا حکم دیا۔ (۴۱) چنانچہ البلاغ بھی ۱۷ر اور ۲۴ر مارچ ۱۹۱۶ء کے مشترکہ شمارے کے بعد بند ہو گیا۔ (۴۲) اس طرح الہلال کا یہ سفر ۱۳ر جولائی ۱۹۱۲ء سے شروع ہو کر اواخر مارچ ۱۹۱۶ء کے البلاغ پر ختم ہو گیا۔

مولانا آزاد کلکتہ سے رانچی چلے گئے جہاں ۸ر جولائی ۱۹۱۶ء کو انھیں گرفتار کر کے رانچی میں نظر بند کر دیا گیا مگر قید و بند کی صعوبتوں سے بھلا یہ حوصلے کب پست ہونے والے تھے لہٰذا یکم جنوری ۱۹۲۰ء کو رہا ہونے کے بعد مولانا آزاد اور بھی سرگرمی کے ساتھ تحریکِ آزادی میں شریک ہو گئے لیکن اپنے اصلاحی مقاصد سے روگردانی نہیں کی بلکہ اسے ہمیشہ پیش نظر رکھا اور ۱۶ر جنوری ۱۹۲۰ء کو '' دہلی میں خلافت وفد کے خیر مقدم کے جلسے میں ایک طویل اور پر جوش تقریر کی۔ (۴۳) اور چند ماہ بعد ۲۳ر ستمبر ۱۹۲۱ء کو کلکتہ سے ہی ہفتہ وار پیغام کا اجراء کیا۔ مولانا آزاد اس کے نگراں تھے لیکن ترتیب و تحریر کی تمام تر ذمہ داریاں انھوں نے مولانا عبدالرزاق ملیح آبادی کو سونپ دی۔ یہ ہفت روزہ تحریکِ ترکِ موالات کی دعوت کے لیے جاری کیا گیا تھا۔ ۱۷ر نومبر ۱۹۲۱ء کو شہزادہ ویلز کی ہندوستان آمد پر جو ملک گیر بائیکاٹ ہوا تھا اس میں پیغام بھی پیش پیش تھا۔ لہٰذا اس جرم کی پاداش میں ۱۰ر دسمبر ۱۹۲۱ء کو مولانا آزاد کو گرفتار کر کے سنٹرل جیل علی پور میں قید کر لیا گیا چنانچہ پیغام بھی بند ہو گیا۔ 'قول فیصل' اسی وقت کی یاد تازہ کرتا ہے جب مولانا آزاد نے عدالت میں اپنا تاریخی بیان دیا تھا اور جو تاریخ تحریکِ آزادیِ ہند کے صفحات پر ہی نہیں مجاہدینِ آزادی کے اقوال کی شکل میں بھی روشن ہے۔ ایک سال قید و بند کی سختیاں جھیلنے کے بعد ۶ر جنوری ۱۹۲۳ء کو رہا ہوئے اور رہا ہونے کے تین ماہ بعد اسی جوش و ولولہ کے ساتھ عبدالرزاق ملیح آبادی کی ادارت میں کلکتہ ہی سے عربی رسالہ الجامعہ کا اجراء کیا لیکن اپنے نظریات کی ترویج و اشاعت کے لیے اور اپنے خیالات دور دراز کے علاقوں تک پہنچانے کی خاطر ایک دوسرے اردو اخبار سے متعلق غور و خوض کرتے رہے لیکن از سر نو نیا اخبار جاری کرنا مشکل تھا، کثیر سرمایہ کی ضرورت تھی اور انتظام کی کوئی صورت بھی نہیں تھی۔ الجامعہ بھی ۱۹۲۴ء میں بند ہو چکا تھا لہٰذا انھوں نے الہلال کی طرف ہی مراجعت کی، اور ۱۰ر جون ۱۹۲۷ء کو الہلال کے دوسرے دور کا آغاز ہوا۔ اس کے مضامین کی نوعیت اور طرز بیان سے

متعلق مولانا آزاد خود رقم طراز ہیں:

> آئندہ دونوں قسم کے مضامین درج کیے جائیں بڑا حصہ سہل و عام فہم ہو لیکن کچھ حصہ بلند اور خاص قسم کا بھی ہو اس طرح عوام اور خواص دونوں کے ذوقِ نظر کا سامان مہیا ہو جائے گا۔(۳۳)

الہلال ثانی کے مدیر بھی مولانا عبدالرزاق ملیح آبادی ہی رہے اور چوں کہ مولانا آزاد کی مصروفیتوں میں روز بہ روز اضافہ ہوتا جارہا تھا اور اب وہ زیادہ توجہ بھی نہیں دے پا رہے تھے لہذا چھے ماہ بعد ۹ر دسمبر ۱۹۲۷ء کو الہلال کے دور ثانی کا آخری شمارہ شائع ہوا اور پھر ہمیشہ کے لیے بند ہو گیا۔

الہلال ثانی کے بند ہو جانے کے بعد گویا مولانا آزاد کا صحافتی سفر بھی پورا ہو گیا اور اب وہ پورے انہماک سے حصولِ آزادی کی خاطر ایک باشعور اور ذی علم مجاہد آزادی کی حیثیت سے گاندھی جی کی قیادت اور پنڈت جواہر لعل نہرو کی معیت میں سیاسی سفر پر گامزن ہو گئے۔ صحافتی سلسلہ منقطع ہو جانے کا غم اور ملال یقیناً فطری امر تھا مگر اس کا ازالہ انھوں نے اس طرح کیا کہ تحریر کے بجائے تقریر کو ہی اپنے خیالات و جذبات کے اظہار کا ذریعہ بنالیا۔

حواشی

۱-آزاد: وادیِ صحافت میں (۱۹۰۸ء تک): عبدالقوی دسنوی مضمون مشمولہ ایوانِ اردو دہلی مولانا آزاد نمبر دسمبر ۱۹۸۸ء ص ۴۴

۲-مولانا آزاد بحیثیت صحافی مضمون مشمولہ آج کل دہلی مولانا ابوالکلام آزاد نمبر نومبر ۱۹۸۸ء ص ۸۲

۳-.بحوالہ مولانا ابوالکلام آزاد فکر و فن: ڈاکٹر ملک زادہ منظور احمد ص ۸۶

۴-سوانح مولانا ابوالکلام آزاد مضمون مشمولہ آج کل، دہلی مولانا ابوالکلام آزاد نمبر ۱۹۸۸ ص ۷

۵-مولانا ابوالکلام آزاد: فکر و فن ص ۸۷

۶-آزاد: وادیِ صحافت میں (۱۹۰۸ء تک) ص ۴۴

۷-حیاتِ ابوالکلام-ماہ و سال کے آئینے میں مضمون مشمولہ ایوانِ اردو دہلی مولانا ابوالکلام آزاد نمبر دسمبر ۱۹۸۸ء ص ۳۲

۸-مولانا آزاد بحیثیت صحافی ص ۸۲

۹-مولانا ابوالکلام آزاد: فکر و فن

۱۰-آزاد: وادیِ صحافت میں (۱۹۰۸ء تک) ص ۴۴

۱۱-مولانا ابوالکلام آزاد: فکر و فن ص ۹۱

۱۲-حیاتِ ابوالکلام-ماہ و سال کے آئینے میں ص ۳۲

۱۳-.بحوالہ مولانا ابوالکلام آزاد: فکر و فن ص ۸۸

۱۴-آزاد: وادیِ صحافت میں (۱۹۰۸ء تک) ص ۴۵

۱۵- ایضاً ایضاً

۱۶- ایضاً ایضاً

۱۷-ہماری آزادی: مولانا ابوالکلام آزاد مترجم محمد مجیب ص ۱۲-۱۱

۱۸- ایضاً ایضاً ص ۱۴

۱۹-آزاد: وادیِ صحافت میں (۱۹۰۸ء تک) ص ۴۵

۲۰-ہماری آزادی ص ۱۳

۲۱-مولانا آزاد بحیثیت صحافی ص ۸۲

۲۲-بحوالہ مولانا ابوالکلام آزاد: فکر و فن ص ۹۳

۲۳- ایضاً ایضاً ص ۹۸

۲۴- ایضاً ایضاً ص ۱۰۰

۲۵- ایضاً ایضاً ص ۱۰۲

۲۶-مالک رام نے علاحدگی کی وجہ مولانا آزاد کی علالت بیان کی ہے۔ مولانا آزاد بحیثیت صحافی ص ۸۳

۲۷-بحوالہ مولانا ابوالکلام آزاد: فکر و فن ص ۱۱۴

۲۸- ایضاً ایضاً ص ۴۹

۲۹-ہماری آزادی ص ۱۵

۳۰- ایضاً ص ۲۰

۳۱- ایضاً ص ۲۰

۳۲-بحوالہ مولانا ابوالکلام آزاد: فکر و فن ص ۱۷۲

۳۳-خطباتِ آزاد-مرتبہ مالک رام ص ۱۰۸ تا ۱۱۰

۳۴- ایضاً ایضاً ص ۸۶

۳۵- ایضاً ایضاً ص ۸۶

۳۶-ہماری آزادی ص ۲۱

۳۷-حزب اللہ: مولانا آزاد کی انقلابی کتابِ حیات کا ایک ورق: مشیر الحق مضمون مشمولہ ایوانِ اردو دہلی
مولانا ابوالکلام آزاد نمبر دسمبر ۱۹۸۸ء ص ۹۶

۳۸-بحوالہ مولانا ابوالکلام آزاد: فکر و فن ص ۱۷۱

۳۹-حزب اللہ: مولانا آزاد کی انقلابی کتابِ حیات کا ایک ورق ص ۹۶

۴۰- ایضاً ایضاً ص ۹۸

۴۱-ہماری آزادی ص ۲۴

۴۲-ڈاکٹر ملک زادہ منظور احمد کی تحقیق کے مطابق یہ شمارہ ۱۷/۲۴/ اور ۳۱/ مارچ کا مشترکہ شمارہ تھا۔ بحوالہ

۴۳-سوانح مولانا ابوالکلام آزاد ص۹

۴۴- ایضاً ایضاً ص۱۳

کتابیات

۱-ماہ نامہ آج کل دہلی، مولانا ابوالکلام آزاد نمبر ۱۹۸۸ء مدیر راج نرائن رازؔ

۲-ماہ نامہ ایوان اردو دہلی، مولانا ابوالکلام آزاد نمبر دسمبر ۱۹۸۸ء مدیر سید شریف الحسن نقوی، مخمور سعیدی

۳-مولانا ابوالکلام آزاد: فکروفن-ڈاکٹر ملک زادہ منظور احمد

۴-ہماری آزادی: مولانا ابوالکلام آزاد مترجم محمد مجیب

۵-خطباتِ آزاد: مولانا ابوالکلام آزاد مرتبہ مالک رام

۶-غبارِ خاطر: مولانا ابوالکلام آزاد

فضا ابن فیضی کی شعری وسعتیں: سفینۂ زرِ گل کی روشنی میں

کسی بھی عہد میں قدروں اور تقاضوں کی تغیر پزیری نہ صرف رجحانات ومیلانات اور نظریہ وعمل کی تبدیلی کا سبب بنتی ہے بلکہ فکری وتخلیقی عمل، معاشی ومعاشرتی حالات اور سیاسی صورتِ حال پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔اس روشنی میں دیکھیں تو تغیر وتبدل کا پرتو سماجی اصلاح اور سیاسی واقتصادی آزادی کی تحریکات میں نمایاں نظر آئے گا۔ چنانچہ بیسویں صدی کے نصف اول میں اردو شاعری میں دو واضح رجحانات کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

ایک رجحان تو وہ تھا جس میں سیاسی غلامی سے نجات کی خواہش مقصد بنی اور حالؔی وآزادؔ کی شعری روایت ایک نئی جہت سے ہمکنار ہوئی اور غزل کے ساتھ صنفِ نظم کو بھی فروغ ملا۔ دوسرا رجحان وہ جس کی بدولت سماجی انقلاب اور اقتصادی آزادی کا تصور عام ہوا۔ یہ ترقی پسند تحریک کا اثر تھا۔اس خیال کے حامی شعراء وادباء نے ہیئتی سطح پر کسی طرح کا شدید اجتہاد نہیں کیا بلکہ مواد اور موضوع کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے مروجہ ہیئتی سانچوں میں ہی اپنے جذبات وخیالات پیش کیے۔لیکن اسی کیمپ میں چند شعراء وہ بھی تھے جنھوں نے صنف غزل کو ہی معتبر مانا اور اسے نئی حسیت اور نئی معنویت سے ہم آہنگ کیا۔

فضؔا ابن فیضی اسی کیمپ کے نمائندہ شعراء میں سے ہیں جنھوں نے غزل کی وسعت و ہمہ گیری کو محسوس کیا اور نئی رمزیت اور نئے آہنگ کے ساتھ اس آواز کو جو محض نظم کا حصہ بنتی جارہی تھی غزل کے سانچے میں ڈھال دیا (فضا صاحب کا اولین مجموعہ غزلیات پر مشتمل ہے)۔حالانکہ اس زمانے کی غزلوں کے بارے میں خود ان کا بیان ہے کہ اس کا مواد نظم سے زیادہ قریب تھا---- (لیکن) طبیعت کا رجحان زیادہ دور تک غزل گوئی کا ساتھ نہ دے سکا اور آہستہ آہستہ فکر کی رو نظم نگاری کی طرف مڑ گئی---اس کے باوجود غزل کی طرف سے انقطاع کی صورتِ حال کبھی نہیں رہی۔[1] لیکن آزادی کے بعد سیاسی وسماجی سطح پر جو انتشار پیدا ہوا اس کا اثر ذہنی وفکری تبدیلی کی صورت میں نمایاں ہوا۔خیالات بدلے تو ہیئتی سانچے بھی وہ نہ رہے اور ادبی سطح پر

بالخصوص شاعری میں ایک طرف صنف نظم مختلف اقسام میں منقسم ہوئی اور دوسری جانب غزل کی طرف مراجعت کا سلسلہ بھی شروع ہوا۔ فضا صاحب پر بھی اس کا راست اثر ہوا اور وہ ایک بار پھر غزل سے ہم رشت ہوئے، خود کہتے ہیں:

> غیر شعوری طور پر میں بھی اس ذہنی وفکری واضح تبدیلی کی رو سے متاثر ہوا ہوں جو ۱۹۵۰ء کے بعد ہماری شاعری اور ادب میں ابھری، یعنی نظم سے غزل کی طرف مراجعت ---- بہر حال میں نہیں کہہ سکتا کہ اس مراجعتِ ذہنی میں اور کون سے عوامل کی کارفرمائی تھی۔ اب صورتِ حال یہ ہے کہ اِدھر میں نے غزلیں زیادہ کہی ہیں نظمیں بہت کم۔ (۲)

فضا صاحب کے دو مجموعۂ کلام (۳) منظرِ عام پر آچکے ہیں۔ سفینۂ زرگل جو غزلوں اور باعیوں پر مشتمل ہے ۱۹۷۳ء میں شائع ہوا اور شعلۂ نیم سوز جو ۱۹۶۸ء تک کی نظموں پر مشتمل ہے، ۱۹۷۸ء میں منظر عام پر آیا۔ اور غالباً ذہنی وفکری تبدیلی کا ہی یہ اثر ہے کہ غزلوں اور رباعیوں پر مشتمل مجموعہ پہلے شائع ہوا۔ یہی اولین مجموعۂ کلام سفینۂ زرِگل ہمارے پیش نظر ہے۔ جس کی روشنی میں فضا صاحب کے فکر وفن پر گفتگو کی جائے گی۔

فضا ابن فیضی کی ذہنی تشکیل اور فکری تعمیر میں جو محرکات کارفرما رہے ہیں ان میں ان کے خاندانی ماحول، عصری سماجی وسیاسی صورتِ حال اور علمی وتہذیبی حالات اہم ہیں۔ اور چوں کہ جذبہ واحساس حالات و ماحول کے تابع بھی ہوتے ہیں لہذا اگر ایک طرف حالات و ماحول اپنے دیرپا اثرات تخلیق کار پر مرتب کرتے ہیں تو دوسری جانب کم وبیش تخلیق کار بھی اپنی تخلیقات کے ذریعہ سماجی زندگی پر اپنے اثرات مرتسم کرتا ہے اور فضا صاحب کا تعلق جس خانوادے سے ہے وہ مذہبی ہی نہیں مشرقی تہذیبی اقدار کا بھی پاس دار تھا اسی ماحول میں فضا صاحب کا تعلیمی سلسلہ بھی شروع ہوا اور اسی ماحول میں ان کی ذہنی وفکری نشو ونما بھی ہوئی۔ عربی و فارسی ادبیات کے وسیع مطالعے اور مختلف سماجی وسیاسی تحریکات کے گہرے مشاہدے نے ان کے فکر وشعور پر جلا کی۔ ان کی غزلوں میں عظمتِ انسان کا تصور اسی وراثت کی دین ہے اور زندگی کے متنوع رنگوں کا عکس انہی سرگرمیوں سے اثر پذیر ہوا ہے۔ لہذا ان کے یہاں اگر ایک طرف ذاتی زندگی کے نشیب وفراز اور پیچ در پیچ مسائل کے جبر سے پیدا شدہ اضطراب واضمحلال کی کیفیت اور مسکراتے چہروں کے درمیان ذہنی انتشار کے

باوجود مسکراتے رہنے کی مجبوری ہے تو دوسری جانب گردشِ زمانہ سے دست وگریباں مگر جینے کی دھن میں خود فریبی کا شکار اجتماعی ماحول، ان کا کرب آمیز نشاط، زندگی کو پرکیف بنا لینے کا ارمان اور صبر وتوکل کا جذبہ ہے۔ اور دراصل یہی وہ نقطۂ اتصال ہے جہاں فضاؔ صاحب کا انفرادی تجربہ اجتماعی زندگی کی محرومیوں سے ہم کنار ہو کر عصری صداقتوں کا آئنہ دار بن گیا ہے ؎

ہنستے لبوں ، دمکتی جبینوں کے درمیاں
ہر شخص ایک درد کا صحرا دکھائی دے

زندگی بیت گئی راہ کے کانٹے چنتے
ہم کبھی دشت سے گل زار تک آئے بھی نہیں

جس طرف نظریں اٹھاؤ، سوچتے چہروں کی بھیڑ
آدمی بے چارہ خوابوں کے کھنڈر میں کھو گیا

اے رفیقانِ روشن نفس! کچھ کہو، کن چراغوں کو اب مڑ کے آواز دوں
زندگی اتنے تاریک حالات میں بجھ گئی شعلۂ آرزو کی طرح

زخمی چہرے گھائل تیور بستی بستی پھرتے ہیں
ہم ہیں یا کچھ درد کے پیکر بستی بستی پھرتے ہیں

فضاؔ صاحب زندگی کے مقاصد اور اپنی سماجی ذمہ داریوں سے کماحقہ آگاہ ہیں مذہبی قدروں پر ایقان نے ان پر یہ بھی آشکار کر دیا کہ زندگی خوشیوں کی آماجگاہ اس وقت تک نہیں بن سکتی جب تک کہ قلب ونظر میں کشادگی اور وسعت نہ پیدا ہو اور دوسروں کے مصائب اپنے آلام نہ بن جائیں۔ فضاؔ صاحب کے یہاں انسانی عظمت کا احساس، مستقبل کی بہتری کی خواہش اور زندگی کو خوش گوار اور متحرک دیکھنے کا ارمان اسی تصور کی دین ہے۔ کیوں کہ جہاں یہ اوصاف ہیں وہیں زندگی کی خوش گواری ہے، استقلال ہے۔ اسی استقلال کی بدولت مسائل حیات کی پیچیدگیاں بھی سلجھائی جا سکتی ہیں اور اسی کے ذریعے ناساعد حالات کا رخ بھی موڑا جا سکتا ہے

کچھ اتنی گردش حالات بدمذاق نہیں
ملے گی داد بھی جینے کا حوصلہ تو کرو

زندگی صرف شاخِ گل تو نہیں
آزما اس کو خنجروں کی طرح

راہ میں تو کوئی ٹھوکر نہیں اور اس کے سوا
تیز چلنا ہے تو پھر پاؤں کے کانٹے چن لو

اتنی مشکل تو نہیں پرورشِ موجِ گہر
تم صدف کی طرح. آغوش کشاد کرلو

استعاروں اور تشبیہوں میں ان جوہروں کو نمایاں کرنے کا ہنر قضا صاحب کی شاعری میں نیا نہیں ہے اور درحقیقت فن کی یہی خوبیاں ان کے مشرقی ادبیات سے وابستگی کو معتبر کرتی ہیں۔ان پیغامات میں جذبے کا خلوص، احساس کی شدت سے ہم آہنگ ہوا ہے لیکن کہیں کہیں یہ ہم آہنگی موجودہ معاشرہ کے بے رحمانہ رویوں کے خلاف پرجوش لب ولہجہ بھی اختیار کرگئی ہے مثلاً اس طرح کے اشعار، جن میں علامتوں کو فکرو جذبہ کا آئینہ بنایا گیا ہے ؎

میں کوئی برف نہیں ہوں کہ پگھل جاؤں گا
واسطہ وقت کے سورج کو پڑا ہے مجھ سے

مری صداؤں کا تیشہ اچھال کر دیکھو
بچالیں خود کو یہ ان پتھروں کے بس میں نہیں

میں بار گاہِ وقت کا سرکش غلام ہوں
ہوجائے مجھ پہ بند وہ دروازہ یا کھلے

تاہم مجموئی طور پر ان کی غزلوں میں روز مرہ مسائل سے مجبور وہ انسان مجسم ہوئے ہیں جو اپنی معصومیت اور سادہ دلی کے سبب فریب کھاتے ہیں، بے وقوف بنتے ہیں، ظلم سہتے ہیں خاموش رہتے ہیں کیوں کہ ان کے نزدیک یہ تاریخی حقیقت اور روایتی صداقت ہے۔ زندگی کا حصہ اور مقدر کا لکھا ہے لہٰذا ان سے مفر ممکن نہیں۔ فضا صاحب کا دل عوام الناس کی انہی محرومیوں اور بے چارگیوں کے ساتھ دھڑکتا ہے اس لیے اور بھی کہ وہ متوسط طبقے کے اسی اجتماع میں روز و شب کے حق دار اور حصہ دار ہیں اور گرد و پیش سے باخبر رہنے کے سبب زندگی کے ان تمام ہنگاموں سے وابستہ ہیں جو کسی نہ کسی شکل میں عام لوگوں کی زندگی کا حصہ بنتے رہتے ہیں۔ ان کی غزلوں کا معتد بہ حصہ دردمندی کی انہی لہروں کی عکاسی کرتا ہے ؎

صدیوں سے منتظر ہوں کہ تیرہ فضاؤں میں
مجھ کو بھی کوئی چاند بنا کر اچھال دے

سفر تمام ہوا آبلوں پہ چلتے ہوئے
زمانہ میرے لیے ریگ زار ایسا تھا

قدم قدم ہے اک آشوب گاہ بے بصری
تم اپنی فکر و نظر کا یہ نور عام کرو

اپنی بے بسی اور کم مائیگی کا مظاہرہ وہی شخص کر سکتا ہے جو زندگی کو خوبصورت دیکھنے اور بہتر بنانے کا تمنائی ہو۔ تیرہ فضا، آبلہ پائی اور آشوب گاہ بے بصری کے استعاراتی علامتوں میں زمانے کا جبر اور چاند، نور اور اتمام سفر کے استعارے میں خواہشوں کا انتشار، عمل اور ردِ عمل کے اسی پہلو کو نمایاں کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو فضا صاحب کی غزلیں ان کی تاریخی بصیرت کے ساتھ ساتھ ان کے سماجی شعور کی بھی آئینہ دار بن گئی ہیں۔ کیوں کہ ایسے تاجرانہ ماحول میں جس میں مصلحت پسندی، ذاتی مفاد پرستی اور خود غرضی کا دور دورہ ہو، ہمدردی اور اخلاص و ترحم مفقود نہیں تو لایعنی شے ضرور بن گئے ہیں اور جہاں ایسی ذہنیت جلا پاتی ہے وہاں دروغ گوئی، فریب کاری اور دغابازی شیوہ بن جاتی ہے اور مفاد مقصدِ حیات قرار پاتا ہے۔ چنانچہ عام انسان سماجی اور تہذیبی قدروں کا پاس دار بنتے بنتے نفسیاتی گھٹن اور ذہنی انتشار کا شکار ہو جاتا ہے اور موقع پرست جذباتی استحصال کے ذریعے پورے سماج پر حاوی ہوتے چلے جاتے ہیں۔

فضاؔ صاحب موجودہ معاشرہ کے کرب سے آگاہ ہیں ور چوں کہ انھوں نے اس کے نشیب وفراز کو پورے پس منظر میں دیکھا اور سمجھا ہے لہٰذا اس امر سے بھی واقف ہیں کہ آج کا انسان نہ صرف عدیم الفرصتی کا جبر سہتا ہے بلکہ بیگانہ واجنبی کی صورت بادلِ نخواستہ اپنے خول میں بند گزرتے وقت کا ہم قدم بھی ہونے پر مجبور ہے اور اس عہد کا شاید یہ سب سے بڑا المیہ ہے کہ زندگی کی گہما گہمی کے باوجود محض عام انسان ہی تنہائی اور اجنبیت کا شکار نہیں ہے بلکہ ایک فن کار بھی اپنے فن سے بے تعلق ہونے پر مجبور ہے۔ مادیت کا عروج یہ دن بھی دکھائے گا کسے معلوم تھا لیکن اس کی نشاندہی مجازؔ کی آوارہ، فیضؔ کی تنہائی اور ساحرؔ کی فنکار میں، اختر الایمان کی ایک لڑکا، مجروحؔ کی غزلوں بالخصوص 'ہم ہیں متاعِ کوچہ و بازار کی طرح' میں کی جاسکتی ہے اور ناصرؔ کاظمی' ڈاکٹر محمد حسن، قمر رئیس، مظہر امام، مغنی تبسم، عالم خورشید، شمس الرحمٰن فاروقی، احمد فراز، ظفر اقبال، اثرؔ انصاری، جاوید اختر، شہریار، ندؔا فاضلی، محمد علوی، مشتاق شبنم، احتشام اختر اور اس دور کے اکثر شعراء کی تخلیقات میں بھی اس کے نقوش دیکھے جاسکتے ہیں۔ فضاؔ صاحب کے یہاں بھی عصری مسائل کے اس کرب کو بہت قریب سے محسوس کیا جاسکتا ہے ؎

ہزار ہم سفراں پھر بھی زندگی تنہا
یہ رہ گزر ہے کچھ ایسی کہ رہ گزر نہ لگے

ہم سجاتے رہ گئے اپنی بصیرت کی دکاں
پاگئے دادِ ہنر، کتنے ہنر ناآشنا

لے کے دانش وفن کی پونجی مارے مارے پھرتے ہیں
ہم فن کار کہاں بن بیٹھے، کیوں نہ کوئی مجذوب ہوئے

خیریت چاہتے ہوتو اس دور میں، جھوٹی سوگندیں کھا کھا کے زندہ رہو
کڑوے تیکھے سوالوں سے کہہ دو ذرا، تم الجھ کے جوابوں میں کیا پاؤ گے

ایسے حالات اور ماحول میں عام انسان دو جہتی استحصال کا شکار ہوتا ہے ایک تو وہ جس میں زندگی کے پرسکون لمحوں کی چاہت اسے بے سکون رکھتی ہے اور دوسری وہ جو سماجی انسان کی حیثیت سے، سماجی رشتے

اور تعلقات نباہنے میں اس کے ذہنی کرب اور دلی اضطراب کا موجب بنتی ہے۔ حیات وحالات کے ایسے کتنے سوالات ہیں جو فضاؔ صاحب کی اپنی ہی فضا کو مکدر اور ان کی فکر وآ گہی کو منور کرتے ہیں ؂

دیر سے بہلا رہا ہوں دھوپ کھاتی عمر کو
کوئی سایہ تو کبھی صحرا کے اندر آئے گا

ان سے بھی مل ذرا جو ہیں پتھر کی طرح سخت
اے سیلِ وقت! ریت کی دیوار میں ہی تھا

ان کے وقار و وزن کے آگے خود میزاں پشیماں ہے
ظرف کتنے ہلکے نکلے پتھر جیسے بھاری لوگ

گم ہے اپنے خیال میں ہر شخص
ایک صحرائے لق و دق کی طرح

اپنی شاعری کے ذریعے فضاؔ صاحب نے ایک ایسا آئینہ خانہ سجایا ہے جس میں ماضی وحال کی تہذیبی اقدار کا ٹکراؤ اور انسانی زندگی کا بکھراؤ نمایاں نظر آتا ہے۔ وہ ہندوستان کی تہذیبی وثقافتی روایتوں کے اسرار و رموز سے بھی کماحقہٗ واقف ہیں لہٰذا اگر ماضی کی طرف مڑ کر دیکھتے ہیں تو اس کا مقصد اس کے سوا کچھ بھی نہیں کہ ماضی کی وہ حسین روایتیں اور مثبت قدریں جو ہماری اخلاقی تعمیر میں ممد و معاون ثابت ہوسکتی ہیں ان کی بازیافت ہو۔ کیوں کہ کوئی بھی حساس فن کار تہذیبی تعطل کے اس دور میں خود کو ذلیل وخوار کرنا نہیں چاہے گا لہٰذا یا تو وہ پوری قوت سے وار کرے گا یا پھر دل برداشتہ ہو کر سماجی ہنگاموں سے دامن کش ہو جائے گا کیوں کہ فی زمانہ ہر شے کو تجارتی نقطۂ نظر سے دیکھنے کا رجحان جس طرح پروان چڑھ رہا ہے اس کے زیر اثر انسانی محنت، دوستی اور محبت ہی بے قدر نہیں ہوئی ہے بلکہ رحم وانصاف بھی خریدے اور بیچے جاتے ہیں اور خلوص و ایثار بھی جنس تجارت بن گئے ہیں۔ ایسی صورت میں نہ تو معاشرتی نظام میں استحکام پیدا ہوسکتا ہے اور نہ مستقبل کی اثباتی تعمیر ممکن ہوسکتی ہے ؂

کہاں وہ لوگ جو قدرِ خلوص پہچانیں
دلوں کا پیار تو بس کاروبار جیسا تھا

کیا پیچھے مڑ کے دیکھوں کہ وہ رت گزر گئی
اب اتنی دور جا کے مجھے تو صدا نہ دے

رنگ کمھلا گئے، خوشبوئیں اڑ گئیں، قہقہے سرد آہوں میں گم ہو گئے
ہم سے کیا پوچھتے ہو ہمارا پتہ، ہم تو اپنی ہی راہوں میں گم ہو گئے

لیکن سیاسی افراتفری کے اس ماحول میں جذبات و خیالات کے اظہار پر پابندی اور منصب و مرتبے کے لحاظ سے انسانی قدر و قیمت کا تعین بجائے خود سماج سے بے زاری اور زندگی کے عام معاملات سے بے نیازی کا احساس جگا دیتا ہے لیکن اسی احساس نے فضاؔ صاحب کی غزلوں میں فلسفیانہ رنگ بھی پیدا کیا ہے اور اسی کی بدولت ان کی غزلیں زندگی کی توانائیوں سے معمور بھی ہوئی ہیں اور ہر چند کہ ان کے یہاں غم و آلام کو خود پر طاری کر کے زندہ رہنے اور زندگی گزارنے کا حوصلہ ملتا ہے جو 'ناموسِ غمِ دل' کی اہمیت کو تسلیم کرنے اور 'غمِ حیات و غمِ دل' کو دل کی دھڑکنوں کا حصہ بنا لینے سے ہویدا ہے تاہم اسی خود اعتمادی کی بدولت کہیں کہیں ان کا لہجہ احتجاجی اور مجتہدانہ بھی ہوا ہے اور جہاں کہیں جبر و استبداد کا زور دیکھا ہے وہیں سینہ سپر بھی ہوئے ہیں ؎

یہ قانونِ فطرت ہے کاٹو گے وہی جو بوؤ گے
شیشے کی دیوار کے پیچھے بیٹھ کے مت پتھراؤ کرو

صلیبیں ساتھ رہیں پھر بھی حرفِ حق ہم نے
کنایتاً بھی کہے اور برملا بھی کہے

درد کی دھوپ منزل بہ منزل سہی، آتشیں تیری دنیا کا موسم سہی
میرے ہاتھوں میں رقصاں ہے اب بھی قلم، ایک سرِ دلبِ آب جو کی طرح

فضاؔ صاحب جمہوری قدروں کے پاس دار ہیں۔ ہندوستانی سیاست سے وابستہ بھی رہے ہیں۔ جہد آزادی میں عملی حصہ بھی لیا ہے اور سماجی اور تہذیبی زندگی سے براہِ راست متعلق بھی رہے ہیں لہذا انھوں نے گرد و پیش کی زندگی کو صرف پیش کر دینے پر ہی اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ ان پر ناقدانہ نگاہ بھی ڈالی ہے اور اپنے ردِعمل کا طنزیہ اظہار بھی کیا ہے کیوں کہ کہنے کو تو ہم آزادی ہندوستان میں اپنے جمہوری حقوق اور اپنی ذہنی و فکری آزادی کے ساتھ زندہ ہیں لیکن حکومت اور انتظامیہ کے امتیازی سلوک نے نہ صرف مذہبی منافرت اور طبقاتی کشمکش کو جنم دیا ہے بلکہ لسانی تعصب کو بھی ہوا دی ہے۔ آزادی کے اس تصور سے بے اطمینانی اور لسانی تنازعے کی صورت میں اردو کے حقوق کی پامالی کے خلاف احتجاج فضاؔ صاحب کے انسان و زبان دونوں سے جذباتی لگاؤ کا ہی مظہر نہیں ہے ان کے زندہ ضمیر ہونے کی علامت بھی ہے ؎

مومنؔ اور غالبؔ کو اب سجاؤ گے آخر کن نگار خانوں میں
اجنبی زباں اردو، اپنے ساتھ اے لوگو! کوئی ترجماں رکھو

سورج ابھرا تو سیہ پڑ گئے چہرے کتنے
روشنی کا جو تصور تھا، وہ سحر سے بھی گیا

دار و رسن کے عہد میں کیسی، ذہن و نظر کی آزادی
اک اک موڑ پہ عصرِ نو کے، پاؤں کے بندھن بکھرے ہیں

بے نوا لفظوں سے کوئی ان کا دکھ کیا پوچھتا
جس نے لب کھولے فضاؤں کے بھنور میں کھو گیا

یہ اور اس طرح کے بیشتر اشعار جو فضاؔ صاحب کے متنوع خیالات کے پرتو کہے جائیں گے، 'سفینۂ زرِگل' کے اوراق پر جا بہ جا نقش ہیں جن سے نہ صرف ان کی سیاسی بصیرت اور عصری آگہی کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ انسانی نفسیات پر ان کی گہری نگاہ اور ذہنی و فکری وسعت کا بھی پتہ چلتا ہے۔ لہذا اگر یہ کہا جائے کہ فضاؔ صاحب کے یہاں روحِ عصر اپنی تمام جلوہ سامانیوں کے ساتھ سمٹ آئی ہے تو کچھ غلط نہ ہوگا۔

فضاؔ صاحب کی انفرادیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے جس موضوع پر قلم اٹھایا اسے قاری کے ذہن

ودل تک پہنچایا لیکن اس منزلِ منتہا میں انھیں دشواریوں کا یقیناً سامنا کرنا پڑتا اگر ان کی بنیاد عربی و فارسی علم و ادب سے پختہ و مستحکم نہ ہوتی کیوں کہ ان ادبیات کے عمیق و وسیع مطالعے کا ہی فیض ہے کہ الفاظ ان کے یہاں ہاتھ باندھے کھڑے رہتے ہیں بااین ہمہ موضوع کی مناسبت سے لفظوں کا فنکارانہ استعمال بھی فضاؔ صاحب کی شعری بصیرت کو نمایاں کرتا ہے پھر استعاروں میں بات کرنے کا ہنر اور تشبیہات کے ذریعہ خیالات کی ترصیع اس پر مستزاد مشاہدات کی گرمی نے ان کے فن پاروں کو اعتبار ہی نہیں بخشا ہے بلکہ شعری جدت اور فکری قوت سے مالا مال بھی کیا ہے۔ فضاؔ صاحب کے اسلوب کا یہ جدید رنگ ان کو اپنے ہم عصروں سے ممتاز کرتا ہے اور یہی امتیازی رنگ ان کی غزلوں کو جدید پھر جدید تر غزل سے ہم رشت کرتا ہے ؎

لٹ جائے گی جسم کی چاندی، سیم برو ہشیار ہو
شہر کی خوابیدہ گلیوں میں، جاگتے رہزن بکھرے ہیں

میں کوئی برف نہیں ہوں کہ پگھل جاؤں گا
واسطہ وقت کے سورج کو پڑا ہے مجھ سے

ہم یوں تیرے پیار کی خوش دل میں بسائے پھرتے ہیں
جیسے دشت میں تنہا کوئی آہوئے نافہ دار پھرے

ہر لمحہ اپنے کرب سے انجان سا لگے
جینا ترے بغیر بھی آسان سا لگے

دور جس طرح بھاگے روشنی سے
ذہن سے بغاوت کی بارہا خیالوں نے

بہت سی آنکھیں ہیں چہروں پہ اس طرح روشن
کہ جیسے رکھ دے کوئی طاق پر بجھا کے چراغ

فضاؔ صاحب کے یہاں علامتوں کا بھی اپنا ایک حسن ہے لیکن ایسی علامتیں جو شعر کو مہمل بنا دیں تقریباً ناپید ہیں۔ اس کے علی الرغم انھوں نے نہ صرف قدیم علامتوں کو نئے مفاہیم دیے ہیں بلکہ نئی علامتیں

اختراع بھی کی ہیں۔ کم وبیش یہی صورت استعاروں کی بھی ہے کہ انھوں نے استعارے تراشے بھی ہیں اور روایتی استعاروں کو جدید معنویت سے ہم کنار بھی کیا ہے مثلاً

درد کے پیکر   برف کو دھوپ دکھانا   صداؤں کا تیشہ   بادلوں کی بستی   کھیت کا سوکھنا

یا پھر

جانب منزل چلا تھا رہ گزر میں کھو گیا

میں وہ دریا ہوں جو قطرے کے سفر میں کھو گیا

یہ تو فقط چند مثالیں ہیں ورنہ سفینۂ زرِگل میں کیا کچھ نہیں ہے۔ لیکن جب تک مطالعہ و شاہدہ میں وسعت و ہمہ گیری نہ ہو اس سے عہدہ برآ ہونا مشکل امر ہے فضاؔ صاحب نے یہ مشکل صرف حل ہی نہیں کی ہے بلکہ ان کے خوش سلیقہ استعمال سے غزلوں کو سنوارا بھی ہے اور ان کے حسن کو نکھارا بھی ہے۔ پھر فارسی ترکیبوں کے برجستہ اور برمحل استعمال سے بھی انھوں نے اشعار میں زندگی پیدا کی ہے۔ کہیں کہیں تو پورے مصرعے فارسی میں ہیں اور صنعت تلمیح کی مثال بن گئے ہیں اور کہیں فارسی آمیز مصرعے ان کے فارسی ادبیات سے لگاؤ کو نمایاں کر گئے ہیں، دوسرے یہ کہ جہاں کہیں یہ ترکیبیں استعاروں کی تشکیل میں معاون ہوئی ہیں وہاں فضاؔ صاحب کی فکری وفنی برجستگی کی پہچان بن گئی ہیں۔ مثلاً اس قبیل کی ترکیبیں

رم و رقصِ غزال، بوئے ترکِ رفاقت، زینۂ دانشِ امروز، دستِ تہہ سنگ،
عصائے دستِ غزل، موسمِ دشتِ وفا، کفِ خاکِ ملال، دولتِ نفسِ بے ثبات،
قبائے گردشِ ایام، غازۂ رخسارِ غزل، فصیلِ حرفِ تمنا، حیلۂ جراحت نشتر، سلسلۂ
کاروبارِ صحرا، طلسمِ تلخیِ احساس، غبارِ محملِ دشتِ تپیدہ

یہ طویل ومختصر ترکیبیں نئی بھی ہیں اور اچھوتی بھی، سوائے دستِ تہہ سنگ کے، کہ یہ ترکیب فیضؔ نے بھی استعمال کی ہے اور ساحرؔ نے بھی۔ ان ترکیبوں کے علاوہ

ع   رسمِ فن، قدرِ جنوں، خوابِ وفا

ع   بہ قدرِ تلخیِ کام و دہن نہیں مئے زیست

ع   تلاشِ زہرہ جبینانِ شوخ و سادہ کرو

ایسے کتنے مصرعے ہیں جو فضاؔ صاحب کی فکر کو تابندہ کرتے ہیں۔ ان کے علاوہ اردو ہندی مرکبات

بھی اس مجموعۂ کلام کی زینت ہیں۔ ممکن ہے یہ مرکبات دوسرے شعراء کے یہاں بھی مستعمل ہوں لیکن مجموعی طور پر انھیں فضاؔ صاحب کی خصوصیات میں شامل کیا جانا چاہیے۔ پروفیسر نورالحسن انصاری کا یہ خیال اس سلسلہ میں یقیناً اہم ہے، لکھتے ہیں:

> عربی و فارسی کے عمیق مطالعے نے فضاؔ کی زبان اور فکر کو ایک خاص کلاسیکی وقار عطا کیا ہے۔ ان کے کلام میں معلقات کی شوکتِ لفظی، متنبی کی معنی آفرینی اور معرّی کی انا ہے۔ ان کی شاعری میں مشرقی شعراء اور مفکرین کا پرتو ضرور ہے لیکن انھوں نے مغرب کے شعراء کی خوشہ چینی نہیں کی۔ فضاؔ کی شاعری کا جو بھی سرمایہ ہے وہ خالص ان کا اپنا ہے[۴]

پروفیسر انصاری کا یہ خیال اپنی جامعیت کے لحاظ سے بے مثل ہے کیوں کہ فضاؔ صاحب نے اردو کے فکری اور نظریاتی دبستانوں سے ناتہ جوڑے بغیر اسلوب کی ایسی راہ نکالی ہے جو ان کی اپنی ہے اور اسی مخصوص اسلوب میں انھوں نے روحِ عصر کو اس طرح سمیٹ لیا ہے کہ ان کی غزلیں عصری حسیت کی ہی نہیں کلاسیکی رچاؤ کی بھی عکاس بن گئی ہیں۔ خود کہتے ہیں ؎

فکر کی رو کسی تحریک کی پابند نہیں
سچے شاعر ہو تو ذہنوں کو کشادہ کرلو

ایک سوال کے جواب میں ساحرؔ لدھیانوی نے بھی ادب کو شخصیت کے اظہار کا نام اور نفساتی عمل قرار دیا ہے[۵] اور پروفیسر محمد حسن نے فضاؔ صاحب کی غزلوں میں تجربے کی تازگی محسوس کی ہے۔ لکھتے ہیں:

> فضاؔ آہستہ آہستہ روایت سے تجربے کی طرف آرہے ہیں۔ آج بھی ان کے اسلوب پر ماضی کے سائے کہیں کہیں لہرا جاتے ہیں لیکن تجربے کی تازگی اور اندازِ بیان کی شگفتگی انھیں برابر نئی حسیت سے قریب تر کرتی جارہی ہے۔[۶]

لہٰذا میرا اصرار ہے کہ آزادی کے بعد ہندوستان میں صنفِ غزل کو جن شعراء نے نئی حسیت اور نئے تقاضوں سے ہم آہنگ کیا ہے اور جدید خیالات اور نئی معنویت سے بہرہ ور کیا ہے ان میں فضاؔ ابن فیضی نمایاں بھی ہیں اور منفرد بھی۔

حوالے

۱،۲-اقتباس ازشعلۂ نیم سوز	فضاابن فیضی	اشاعت ۱۹۷۸ء ص ۱۳

۳-یہ مضمون ۱۹۸۹ء میں توازن مالیگاؤں کے فضاابن فیضی نمبر کے لیے لکھا گیا تھا لیکن بوجوہ شائع نہ ہوسکا کہ اسے نمبر کے دوسرے حصے میں شائع کیا جائیگا اور ہنوز دوسرا حصہ التوا میں ہے۔اسوقت تک فضا صاحب پرکوئی مضمون سوائے تقاریظ یا مقدموں کے نہیں لکھا گیا تھا۔اوراب تو نمبر بھی ہیں اور پی ایچ ڈی کے مقالے بھی۔دوسرے یہ کہ اس وقت تک فضا صاحب کے مذکورہ مجموعہ ہائے کلام ہی شائع ہوئے تھے۔

۴-اقتباس ازشعلۂ نیم سوز	فضاابن فیضی	ص ۱۴
۵-فن اور شخصیت بمبئی،ساحرلدھیانوی نمبر	مدیران صابردت سرور شفیع	ص ۲۵
۶-سہ ماہی عصری ادب،دہلی،جولائی ۱۹۷۰ء	مدیران روشن آرا بیگم سید بہاءالدین	ص ۶۸
۷-سفینۂ زرگل	فضاابن فیضی	اشاعت اول ۱۹۷۳ء

دہلی اور فورٹ ولیم کالج: اجمالی جائزہ، تقابلی مطالعہ

فورٹ ولیم کالج کا قیام انگریزوں کے مفاد کے تحت ۱۸۰۱ء میں عمل میں آیا لیکن اس کے ذریعہ اردو ادب نئی جہتوں سے آشنا ہوا اور اردو کے ادبی ذخیرے میں بیش بہا اضافہ بھی ہوا۔ ورنہ اس کالج کے قیام کا مقصد ان کے نزدیک اس کے سوا اور کچھ نہیں تھا کہ انگریزوں کو اردو ہندی زبانیں سیکھنے کا موقع ملے گویا صاحبانِ نو آموز کو اردو ہندی (ہندوستانی) پڑھانے کی طرف ان کا یہ ایک قدم تھا کہ ہندوستانی تعلیم سے انھیں بہرہ ور کیا جا سکے، حکومت کی ضروریات کے مطابق مشرقی علوم وفنون اور زبانوں سے واقفیت بہم پہنچے اور اس کے زیر اثر حکومتی استحکام کو ثبات و دوام حاصل ہو۔ اس لیے یہ سمجھنا کہ اردو کو پروان چڑھانے کی غرض سے یہ کالج قائم ہوا یا اس کی ترویج واشاعت ان کا نصب العین تھا خود فریبی سے زیادہ اور کچھ نہیں کیوں کہ اسی کالج کے ذریعے لسانی اختلافات کو بھی ہوا دی گئی اور اسی کالج کے سبب رسم الخط کا مسئلہ بھی سامنے آیا ظاہر ہے یہ غیر شعوری عمل نہیں تھا بلکہ سوچی سمجھی سازش کا نتیجہ تھا کہ ایک کے لیے دیوناگری اور دوسری کے لیے فارسی رسم خط مقرر ہو۔ لہٰذا مجھے یہ بھی تسلیم کرنے میں عذر ہے کہ اس کالج کے ذریعہ، جیسا کہ یہ عام خیال رواج پا گیا ہے، اردو کے فروغ کی راہ ہموار ہوئی۔

اس کے علی الرغم دہلی کالج میں اردو کو ذریعۂ تعلیم بنایا گیا اور اس زبان کے ذریعے ہندوستان میں پہلی بار مغربی علوم کی اشاعت کو قابل توجہ سمجھا گیا اور اسے ترجیح دی گئی۔ چنانچہ اس کالج میں اردو کے ذریعے سائنس، ہیئت، ریاضی اور نیچرل فلاسفی وغیرہ کی تعلیم کا انتظام کیا گیا اور شمالی ہند میں سب سے پہلے مشرق و مغرب کے صحت مند عناصر کو سمونے کی کوشش کی گئی اور اس عمل کے ذریعے ایک نئی فضا قائم کرنے کی طرف اقدام ہوا۔ نئی ضرورتوں کے تحت، نئے تقاضوں اور تبدیلیوں کے زیر اثر تکلف آمیز زبان کی جگہ سادگی اور سلاست کی نئی روایات قائم ہوئیں جس کا سہرا ماسٹر رام چندر کے سر بندھنا چاہیے یہ ان کی کوششوں کا ہی نتیجہ تھا کہ اردو میں مضمون نگاری کا سلسلہ قائم ہوا۔ ان کی اولیات میں تنقید، شعر وادب، تراجم وتاریخ، سیرت وسوانح اور صحافت بہ طور خاص قابلِ ذکر ہیں۔

ماسٹر رام چندر کا یہ کارنامہ بھی اردو کی ادبی تنقید کے ابتدائی نقوش کی شکل میں یاد رکھنے کے لائق ہے کہ انھوں نے خیر خواہ ہند میں شاعری پر تنقید کا فرض پورا کر کے تنقید کو ایک نئی جہت دے دی حالانکہ تذکروں

پیشِ نظر کتاب ہمارے واٹس ایپ گروپ کے سکالرز کی طلب پہ سافٹ میں تبدیل کی گئی ہے۔ مصنفِ کتاب کے لیے نیک خواہشات کے ساتھ سافٹ بنانے والوں کے حق میں دعائے خیر کی استدعا ہے۔

زیرِ نظر کتاب فیس بک گروپ "کتب خانہ" میں بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے۔
گروپ کا لنک ملاحظہ کیجیے :

https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share

میر ظہیر عباس روستمانی

03072128068

میں تنقیدی رویہ شعراء کی بصیرت کا احساس دلاتا ہے لیکن اتنا ضرور ہے کہ خیر خواہ ہند کے ان صفحات کے اثرات ممکن ہے شعراء وادباء پر مرتب ہوئے ہوں اور یہ بھی ممکن ہے کہ حالی نے اس سرچشمہ سے فیض بھی اٹھایا ہو اور کیا عجب کہ مقدمۂ شعر وشاعری کے تانے بانے اسی کے پیش نظر بنے ہوں، یہ تمام سوالات جواب طلب ضرور ہیں لیکن اس سے اردو تنقید کا ایک دوسرا باب بھی ضرور کھل جاتا ہے۔

فورٹ ولیم کالج میں یہ سب کچھ نہیں ہوا اور اس لیے نہیں ہوا کہ اس کے مقاصد اور تھے۔ اس عہد میں فارسی سرکاری زبان تھی اور ادبی سطح پر عموماً فارسی آمیز زبان اور مقفّٰی و مسجع عبارتیں باعثِ عزت وعظمت تصور کی جاتی تھیں۔ یہ عہد، عہد میرؔ تھا اور اردو شاعری ایہام گوئی کے دور سے گزر کر نئے دور میں داخل ہو چکی تھی پھر بھی شعراء اور ادباء پر فارسی کا رنگ بہت گہرا تھا۔ میرؔ کی شاعری اور نکات الشعراء انہی دو رنگوں کا ابدی نشان ہیں۔

فورٹ ولیم کالج کی بدولت روایتی اور مروجہ اسلوب کے بجائے سلیس نثر اور سادہ اسلوب عام ہوا لیکن اس کو فروغ دینے میں ہندوستانی نہیں انگریز تھے اور ہر چند کہ اس میں ان کا اپنا مفاد کارفرما تھا تاہم نثر کے آسان وسادہ نمونے اسی کالج کی دین ہیں۔ اور چوں کہ سلیس نثر لکھنے اور لکھانے کی یہ اجتماعی کوشش اور شعوری جدوجہد تھی جس نے عام فہم اور سادہ زبان کو جنم دیا لہٰذا کتابوں کے لیے ایسے موضوعات بھی اخذ کیے گئے جو قاری کی دلچسپی کو بھی برقرار رکھیں اور روانی وسلاست ایسی خصوصیات سے بھی معمور ہوں جس سے کہ نوآموز کو زبان سیکھنے میں کسی طرح کی دشواری نہ ہو۔ اس کالج کی انفرادی اور اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ ڈاکٹر **جان گلکرسٹ** کی مساعیِ جمیلہ کی بدولت **ہندوستانی پریس** کا قیام عمل میں آیا۔ یہ ہندوستان کا پہلا پریس تھا جسے عرفِ عام میں چھاپا خانہ سے موسوم کیا گیا۔ اس سے نہ صرف ہندوستان میں پریس کی ابتدا ہوئی بلکہ طباعت و اشاعت کی نئی راہیں کھلیں۔ اس پریس کے ذریعے ایک جانب شعبۂ ہندوستانی کے لیے کتابوں کی طباعت ہوئی اور دوسری جانب ان کتابوں کی ترتیب وتدوین بھی ممکن ہو سکی جو طباعت کے فقدان کے سبب ابھی تک ناممکن تھی۔ چنانچہ اردو قواعد صرف ونحو کی کتابیں بھی مرتب ہوئیں اور لغات پر بھی کام ہوا۔ یہ کام غیر معمولی ہونے کے ساتھ ساتھ اردو داں طبقہ کے لیے نعمتِ غیر مترقبہ سے کم نہیں تھا کیوں کہ ان سے صرف انگریزوں نے ہی فائدہ نہیں اٹھایا بلکہ آگے چل کر ہندوستان کی معتبر ومقتدر اور عظیم ادبی شخصیتوں نے بھی استفادہ کیا۔

دہلی کالج کی انفرادیت یہ بھی ہے کہ یہاں مراسلہ نگاری کی قدیم روایت سے ہٹ کر آسان

عبارت لکھنے کی طرف توجہ دی گئی اور فارسی آمیز مگر مشکل نثر اور قافیہ پیائی سے گریز کی طرف اقدام کیا گیا۔ سادہ اور سلیس نثر اور روز مرہ گفتگو میں مروج الفاظ استعمال کرنے پر نہ صرف زور دیا گیا بلکہ اس کی ترویج و اشاعت کے لیے کوششیں بھی کی گئیں۔ ماسٹر رام چندر نے اپنے رسالے **محب ہند** (خیر خواہ ہند) کے ذریعے توہمات رسوم کی بھی مذمت کی اور جدید تقاضوں کے تحت فکری صلاحیتوں کو بروئے کار لاکر مستقبل کو خوش گوار اور تابناک کرنے کا احساس بھی جگایا۔ عورتوں کی تعلیم پر زور دیا گیا اور نئے علوم وفنون سے ہندوستانی عوام کو روشناس کرانے کے لیے مغرب کے بہترین سرمایوں کو اردو میں منتقل کرنے کی جانب قدم بڑھایا گیا جس سے کہ مشرق و مغرب میں ہم آہنگی قائم ہو سکے اور آپسی اعتماد بحال ہوں اور اس کے لیے **دہلی ورنا کیولر ٹرانسلیشن سوسائٹی** کا قیام عمل میں آیا۔

دہلی کالج صرف تعلیمی ادارہ ہی نہیں تھا بلکہ ایک تہذیبی تحریک کا داعی بھی تھا اور اس کا ایک مقصد دونوں تہذیبوں (مشرق و مغرب) کی اعلا اقدار کو ایک مرکز پر مجتمع کرنا بھی تھا۔ پہلی بار اس کالج کے زیر اہتمام مختلف موضوعات سے متعلق اہم تصانیف کو اردو میں منتقل کر کے کالج کے نصاب میں داخل کیا گیا۔ اس کالج کی ایک امتیازی خصوصیت یہ بھی ہے کہ بیش بہا اور مستند علمی مضامین یکجا کرنے کے لیے باقاعدہ جماعت تشکیل دی گئی۔ یہ مضامین نہ صرف دہلی کالج کی لائبریری کی زینت ہوئے بلکہ آگے چل کر شمالی ہند میں ذہنی بیداری کا موثر ذریعہ بھی بنے۔ اس کالج میں اصطلاحات اور ہم معنی الفاظ وضع کرنے کی طرف بھی توجہ دی گئی اور انگریزی زبان سے مناسب اور موزوں الفاظ مستعار لے کر لفظی ترجمہ کے بجائے مفہوم کی پیش کش پر زور دیا گیا۔ یہ اور اسی طرح کے دوسرے افادیت سے پُر کارہائے روشن قابلِ ستائش ہی نہیں ہیں امید افزا بھی ہیں۔

اس کالج کا ذریعۂ تعلیم چوں کہ اردو تھا لہٰذا عربی، فارسی اور سنسکرت کے علاوہ دوسرے علوم کی درس و تدریس بھی اردو زبان ہی میں ہوتی تھی اس سے صرف اردو زبان کے فروغ کی راہیں ہی نہیں کھلیں بلکہ وہ لوگ جو اردو کے علاوہ دوسری زبانوں سے ناواقف تھے ان کو بھی دوسری زبانوں کی ادبیات اور دوسرے علوم کے نکات سے بہرہ یاب ہونے کے وافر مواقع فراہم ہوئے۔

دہلی کالج کے پرنسپل اور دہلی ورنا کیولر سوسائٹی کے عہدہ کے لیے اول اول **مسٹر تبروس** کا انتخاب کیا گیا انھوں نے سب سے پہلے مشرقی شعبۂ تعلیم پر توجہ دی کہ یہ شعبہ کسی بھی صورت میں مغربی (انگریزی تعلیم) سے کم تر نہ ہو اور یہ مسٹر بتروس کی کوششوں کا ہی نتیجہ تھا کہ دونوں شعبہ ہائے تعلیم میں یکسانیت آئی اور نظامِ تعلیم

کے بہتر ہونے اور نہ ہونے کی تفریق مٹی اور دوئی ختم ہوئی۔ ان کے بعد **اسپرنگر** نے یہ عہدہ سنبھالا۔ اسپرنگر کا نام دہلی کالج کی تاریخ میں آج بھی ممتاز ہے۔ ان کے دوسرے نمایاں کارناموں کے علاوہ **ہفتہ وار اخبار قرآن السعادین** کی اشاعت غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے کیوں کہ اسی کی بدولت مغربی ممالک کی خبریں اور سائنسی مضامین وغیرہ عام لوگوں تک پہنچ سکیں۔ ان مضامین اور خبروں کی اشاعت کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ کالج سے وابستہ لوگ مغربی ملکوں کی تہذیبی و معاشرتی اور علمی و فنی ترقی سے واقف ہو سکیں نیز سائنسی انکشافات اور انسانی زندگی پر مرتب ہونے والے سائنسی اثرات پر غور و خوض کر سکیں۔

اسپرنگر کے بعد اس عہدے پر **مسٹر ٹیلر** کا تقرر ہوا۔ **پروفیسر ایلس** انگریزی کے استاذ تھے اور مشرقی شعبہ کے اساتذہ میں مولوی مملوک علی صدر مدرس عربی، مولوی امام بخش صہبائی صدر مدرس فارسی اور مولوی سبحان بخش، ماسٹر وزیر علی اور ماسٹر علی مدرس کے فرائض انجام دیتے تھے۔ اس زمانے میں کالج کے خصوصی طلبہ میں ماسٹر رام چندر، شمس العلماء ڈاکٹر ضیاء الدین، ماسٹر پیارے لال، مولوی ذکاء اللہ، مولوی احمد علی اور میر اشرف علی قابلِ ذکر ہیں جو بعد میں کالج کے کسی نہ کسی عہدے پر فائز ہوئے ماسٹر رام چندر سائنس اور ریاضی کے استاذ مقرر ہوئے اور آگے چل کر اپنے کارناموں کی بدولت اپنے نام کو چار چاند لگایا۔ کالج کے ارتقاء و استحکام اور اردو زبان و ادب کی ترویج و اشاعت کے لیے انھوں نے جتنی اور جس قدر کوششیں کیں وہ ہمیشہ یاد رکھی جائیں گی۔

جدید شاعری کے بانی مولانا محمد حسین آزاد اور اردو کے اولین ناول نگار **مولوی نذیر احمد** بھی اسی کالج سے متعلق رہے ہیں۔ یہ وہ ادبی شخصیتیں ہیں جنھوں نے اردو ادب کو جدید تر قدروں سے آشنا کیا اور جدید اصناف سے اردو ادب کو مالا مال کیا۔ لیکن اسی کے ساتھ یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ دہلی کالج سے وابستہ ادبی شخصیات کی تخلیقات نہ تو کالج کی کسی بھی طرح کے دباو کا نتیجہ ہیں اور نہ کسی خاص مقصد کی تکمیل ان حضرات کے پیش نظر تھی بلکہ یہ اس وقت کے سماجی و سیاسی حالات اور ادبی صورتِ حال کے زیر اثر وجود پذیر ہونے والے ذاتی تجربات و مشاہدات سے عبارت ہے اور ادب میں کچھ جدت پیدا کرنے اور ادبی سمت و رفتار کو ایک نیا موڑ دینے کی شعوری کوشش ہے۔ اس کے برخلاف فورٹ ولیم کالج کے نثر نگاروں کے کارنامے کتنے وقیع اور اہم ہیں اس کا اندازہ میر امن کی **باغ و بہار** اور حیدر بخش حیدری کی **آرائشِ محفل** اور طوطا کی کہانی سے لگایا جا سکتا ہے۔ حالانکہ یہ تخلیقات ایک خاص مقصد کے تحت منظر عام پہ آئیں اور اراکین کالج کے

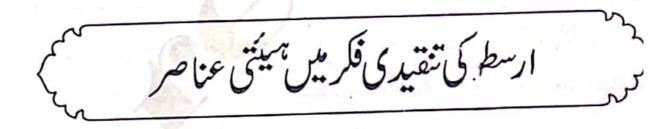
مطالبات بھی ان میں دخیل رہے ہیں تاہم اردو نثر کی وہ شکل جو رنگین، پرتکلف، فارسی آمیز اور مقفّی اور مسجع تھی انھی فن کاروں کے ذریعے نئی صورت اختیار کرتی ہے، اور درحقیقت نثر کا یہی رنگ روپ جدید نثر کی بنیاد بھی بنا جو آگے چل کر غالبؔ اور سرسید کے یہاں سادہ و سلیس اور عام فہم صورت میں جلوہ گر ہوا۔ اور اگر باغ و بہار نے میر امن کو زندہ جاوید کیا ہے تو میر امن نے باغ و بہار کے ذریعے جو راہ ہموار کی وہ دوسروں کے لیے راہِ ہدایت بھی بن گئی اور یہی وہ نثری نمونہ ہے جس کے تحت غالبؔ نے مراسلے کو مکالمہ بنانے کی بات کی ہے اور سرسید نے ''دل سے نکل کر دل میں بیٹھنے سے تعبیر'' کیا ہے۔

یہ امر بھی لائقِ توجہ ہے کہ نثر کے یہ نمونے جو جدید نثر کی بنیاد بنے۔ ماسٹر رام چندر اور ڈاکٹر جانِ گل کرسٹ کی شعوری کوششوں کے ذریعہ سامنے آسکے اور ہر چند کہ میر امن کی باغ و بہار کے تانوں بانوں میں فورٹ ولیم کالج کے اراکین کے تقاضوں اور ان کے نظریات کارفرما رہے ہیں لیکن اردو زبان کے فروغ اور اس کی سمت و رفتار کے تعلق سے ان کے کرداران کے منفی رویوں کو ہی اجاگر کرتے ہیں کیوں کہ رسم خط کا تنازعہ اور زبانوں کی تقسیم ایسا خسارہ ہے جو موجودہ نسلیں بھی اٹھا رہی ہیں اور سیاسی بساط پر چال چلنے کا سلسلہ جس طرح جاری ہے کون جانے آئندہ بھی اٹھاتی رہیں۔ باوجود کہ یہ حقیقت بھی ناقابلِ انکار ہے کہ غیر شعوری طور پر جدید نثر کی داغ بیل بھی یہیں ڈالی گئی۔

تاہم پریس کا قیام اور اس کے ذریعے ہندوستان کے مختلف علاقوں کو ایک دوسرے سے وابستہ کرنے اور طباعت و اشاعت کے ذریعے ہندوستانی ذہنوں کو تازہ بہ تازہ اور نو بہ نو انکشافات و اطلاعات سے واقف و آگاہ کرنے کا کام بھی ممکن ہو سکا۔ پریس کی اس روایت کو جدید ہندوستان کی تعمیر و ترقی میں ایک مثبت قدم ضرور کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اردو زبان کی تعمیر و ترقی اور جدید تر اصناف سے روشناس کرانے کا سہرا جیسا کہ عرض کیا گیا دہلی کالج کے سر ہے جہاں مضمون نگاری کے ساتھ ساتھ اردو صحافت کی بنا بھی ڈالی گئی اور ان کی ترویج و اشاعت کے لیے مثبت اقدام بھی کیے گئے۔ ۱۸۲۹ء میں اس قدیم دہلی کالج کے بطن سے ایک نیا ادارہ جسے ''دہلی انسٹی ٹیوٹ گزٹ'' کے نام سے شہرت ملی، وجود میں آیا۔ لیکن اپنی تمام تر خدمات کے باوجود اردو زبان و ادب کے فروغ کے لیے حوصلہ و امید کے ساتھ کوشاں یہ کالج برطانوی سامراج کے زیاں کار رویوں کا شکار ہو گیا۔ جو اردو ادب کے لیے یقیناً کسی المیہ سے کم نہیں۔ شاید اسی لیے بابائے اردو مولوی عبدالحق نے اسے مرحوم دہلی کالج کہا ہے، لیکن یہ انھوں نے تب کہا تھا جب اس کے آثار باقی تھے اس کا نام باقی تھا۔

حکومتِ ہند نے اس کے نام کو غصب کر کے اسے ہمیشہ کے لیے دفن کر دیا ورنہ کتنے لوگ جانتے ہیں کہ آج کا ذاکر حسین کالج ہی کل کا تاریخی دہلی کالج تھا۔

مختصراً دہلی کالج اور فورٹ ولیم کالج کے حوالے سے اتنا ضرور کہہ سکتے ہیں کہ ان کالجوں سے متعلق اہم شخصیات کا ذکر اردو ادب کی تاریخ میں اس لیے بھی زندہ رہے گا کہ جو کچھ بھی سرمایہ ان کے ذریعے اردو ادب کو ملا ہے وہ بجائے خود سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

ارسطو کی تنقیدی فکر میں ہیئتی عناصر

تنقید کے ابتدائی نقوش قدیم یونان کے ادبی شہ پاروں میں نظر آتے ہیں جو ہومر کی 'ہل چلی ہوئی زمین' اور 'مقدس مغنی کے گانے' سے وابستہ ہیں۔ ہومر نے کہا تھا:

'انبساط ہمیں جوں کی توں نقل سے حاصل ہوتا ہے'۔

یہیں سے گویا نقل کا تصور سامنے آتا ہے جسے **افلاطون** نے اپنی فکری صلاحیتوں کے ذریعہ باضابطہ ایک نظریہ کی شکل دے دی۔ اس نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ تمام فنون لطیفہ نقل کی نقل ہیں۔ خواہ وہ فنِ شاعری ہو، موسیقی ہو، فنِ مصوری ہو، بت تراشی ہو یا فنِ تعمیر ہو، اصل سے دو درجہ دور ہوتی ہیں۔ افلاطون مثالیت پرست تھا اس لیے وہ فن کو محض اخلاقی آئینہ میں دیکھتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ کوئی فن کار اگر کوئی تخلیقی کام انجام دیتا ہے تو اس وقت اس پر فن کی دیوی کا سایہ ہوتا ہے اس لیے وہ تخلیق شعوری نہ ہو کر لاشعوری ہو جاتی ہے اس کا مطلب یہ ہوا کہ افلاطون بھی تخلیق کے شعوری ہونے پر استدلال کرتا ہے اور ایسی تخلیق کو بے کار اور مخربِ اخلاق قرار دیتا ہے یعنی اخلاقی قدروں کی پامالی کا پیش خیمہ بتاتا ہے اور یہ بھی کہ ایسی تخلیقات جذبات کی برانگیختی کا سبب بھی بنتی ہیں۔ اس لحاظ سے کہہ سکتے ہیں کہ افلاطون بھی اخلاقی و تہذیبی قدروں کی بقا کا قائل و حامی ہے۔

یہی سبب ہے کہ اس نے شاعروں اور فن کاروں کو اپنی ریاست سے نکال باہر کرنے کا حکم دے دیا کہ وہ التباسات کی دنیا میں گم ہوتے ہیں اس کا جواز پیش کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ ہر فن کار کے اندرون اعلیٰ و ادنیٰ عناصر کے مابین کش مکش جاری رہتی ہے اور اس کش مکش میں ادنیٰ عناصر فن کی دیوی کے سایہ کے سبب اعلیٰ پر حاوی ہو جاتے ہیں چنانچہ جو تخلیق منظر عام پر آتی ہے وہ نقل کی نقل ہونے کے ساتھ ساتھ مخرب اخلاق بھی ہو جاتی ہے اس لیے یہ ضروری ہے کہ محض تفریحی تخلیق سے احتراز کیا جائے اور حتی الامکان سچے اور اخلاقی ادب کی تخلیق کی جائے۔ یہ اور بات ہے کہ آگے چل کر اسے اپنی غلطیوں کا احساس ہوا اور شاعری سے متعلق اس کے نظریہ میں تبدیلی آئی۔ اٹکنس نے اپنی تصنیف میں اس کا حوالہ دیا ہے۔

افلاطون نے فنِ ادب کو اخلاقی اور نفسیاتی قدروں پر پرکھا اور بتایا کہ یہ دنیا اور اس کے تمام تر مظاہرات اصلاً عالم مثال میں ہیں اسی لیے جب کوئی فنکار ان مظاہر کو تخلیق کے دائرے میں لے آتا ہے تو وہ اصل سے دو درجہ دور ہو جاتے ہیں اور نقل کی نقل ہو کر منظرِ عام پر آتے ہیں۔ اپنے اسی فلسفہ کے تحت وہ طربیہ اور الیہ دونوں اصناف کو ختم کرنے پر زور دیتا ہے۔

افلاطون تو غیر اخلاقی باتوں کو تمثیلاً یا استعارۃً بھی سننا پسند نہیں کرتا لیکن اس کا شاگرد ارسطو اس سے دو قدم آگے جاتا ہے اور اپنے استاذ افلاطون کے نظریۂ نقل کی تردید کرتے ہوئے اپنے نظریہ کو نقل کی نقل کے بجائے محض نقل سے وابستہ کرتا ہے اس کا کہنا ہے کہ عالمِ مثال میں جو کچھ بھی ہے اس سے ہمیں کیا سروکار؟ افلاطون نے عالم مثال کو حقیقت بتایا تھا مگر ارسطو نے اس کائنات اور اس کے مظاہرات کو حقیقت قرار دیا۔ اپنے استاد کی تقلید و پیروی میں اتنا تو وہ بھی مانتا ہے کہ حقیقت مائل بہ ارتقا نہیں بلکہ ساکت و جامد ہے باوجودیکہ اس کا کہنا یہ بھی ہے کہ نقل کرنا تو فطری عمل اور انسانی جبلّت ہے لہٰذا شاعر یا فن کار جو کچھ پیش کرتا ہے اسے محض حقیقت کا پرتو یا نقل قرار دینا چاہیے۔

افلاطون کی طرح ارسطو فنونِ لطیفہ کو ایک رشتہ میں نہیں باندھتا بلکہ سیدھے فن سے بحث کرتا ہے کہ نقل (پرتو یا عکس) تو ہے لیکن ایسی نہیں کہ اس کی فوٹو کاپی ہو اس طرح اس کے خیال میں اس نے اپنے فلسفے اور اپنی تنقیدی فکر کو سائنٹی فک طریقۂ کار سے جوڑ دیا۔ بوطیقا (POETIC) کے آغاز میں ہی لکھتا ہے:

> ''میرا مقصد ہے کہ میں عام طور پر شاعری اور اس کی مختلف قسموں پر لکھوں۔ یہ تحقیق کروں کہ ان میں سے ہر ایک کا خاص حاصل کیا ہے۔ کسی روداد یا خاکے کی کس طرح کی ترکیب اچھی نظم کے لیے ضروری ہے۔ ہر قسم (شاعری) کے کتنے اور کون کون سے حصے ہیں۔ اس مضمون سے متعلق جو باتیں ہیں انھیں پرکھوں۔ میں ان امور کا اسی ترتیب کے مطابق ذکر کروں گا جو مجھے قدرتی معلوم ہوتی ہیں''۔

ترکیب کا لفظ اچھی نظم کے لیے استعمال کر کے اس نے ادب کے ہیئتی تصور کی راہیں ہموار کر دیں اور شاعری کو نقل کا مخصوص انداز قرار دے کر اسے دیگر فنونِ لطیفہ یعنی موسیقی اور رقص کے مشابہ ٹھہرایا۔ اس کا کہنا ہے کہ فنونِ لطیفہ عکس ہیں حیاتیاتی اور کائناتی مظاہرات کے، لیکن ان کے مابین Object، Medium اور Manner کی بنا پر تفریق ہے۔ اپنے اس خیال کی مزید صراحت کرتے ہوئے لکھتا ہے:

''رزمیہ شاعری، ٹریجڈی (المیہ)، کامیڈی (طربیہ)، بھجن اور اسی طرح بانسری اور چنگ کے راگ، اگر آپ بالکل عام نقطۂ نظر سے دیکھیں تو یہ سب نقلیں ہیں۔ پھر بھی یہ تین لحاظوں سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور وہ اس طرح کہ ان کے نقل کرنے کے ذریعے مختلف ہیں، موضوع مختلف ہیں اور طریقے مختلف ہیں''۔

گویا ارسطو رزمیہ، المیہ اور طربیہ میں بہ اعتبارِ ہیئت امتیاز قائم کرتا ہے۔ قدیم یونان میں چوں کہ شاعری کو ہی ادبی مقام حاصل تھا اور ڈرامہ شاعری کی صنف سمجھا جاتا تھا اسی لیے ارسطو نے اپنی تنقیدی فکر کو ڈرامہ (شاعری) کی مختلف اقسام سے وابستہ کیا ہے لیکن ان اقسام کی خصوصیات بیان کرنے کے باوجود وہ المیہ کو افضل اور برتر قرار دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ طربیہ کے ذریعہ انسان کو برا بنا کر پیش کیا جاتا ہے مگر اس سے نہ تو برائی کا امکان ہوتا ہے نہ وہ تکلیف کا باعث ہوتا ہے اور نہ تباہی کا پیش خیمہ ہی ہوتا ہے۔ اس طرح پہلی بار اس نے المیہ اور طربیہ پر بحث کی مگر المیہ کو طربیہ پر فوقیت دیتے ہوئے المیہ کو اہمیت کا حامل بتایا اور اس کی درجہ بندی کرتے ہوئے ان چھے عناصر کو ناگزیر قرار دیا:

ا-روداد

ب-اطوار

ج-زبان

د-تاثرات

ر-آرائش

س-موسیقی

حالانکہ المیہ کی توضیح کرتے ہوئے کہیں کہیں رزمیہ کو بھی زیر بحث رکھا ہے لیکن رزمیہ کو طویل اور بیانیہ بھی قرار دیا ہے تاہم یہ تسلیم بھی کرتا ہے کہ اس کی ہم آہنگی سے اعلیٰ سیرت کرداروں اور ان کے اعمال کی نقل کا کام لیا جاتا ہے اور یہ بھی کہ، رزمیہ اور المیہ میں یہ مماثلت ہے کہ دونوں میں ابتدا، وسط اور انتہا ہوتی ہے۔ رزمیہ طویل اور بیانیہ ہوتی ہے جبکہ المیہ مختصر اور ڈرامائی عناصر سے مزیّن۔ پھر بھی رزمیہ پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

طوالت کے باوجود اس میں مواد اس قدر ہونا چاہیے جسے بیک نظر دیکھ اور سمجھ سکیں......

المیہ میں ہم عمل کے مختلف حصوں کو بہ یک وقت ہوتے ہوئے نہیں دکھا سکتے''۔

المیہ کے ضمن میں وہ سب سے زیادہ اہمیت روداد (پلاٹ) کو دیتا ہے، اور روداد کو ہی عمل کا ڈھانچہ قرار دیتے ہوئے وحدتِ عمل کا تصور پیش کر دیتا ہے۔ لکھتا ہے:

''روداد کو صرف ایک ہی ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیے جو واحد اور مکمل ہو۔ اس کے اجزاء اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک بھی ترتیب بدل دی جائے......تو پورا عمل تباہ ہو جائے گا''۔

افلاطون نے شاعری کو مخربِ اخلاق قرار دیا تھا جو جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے، لیکن ارسطو اس کی تردید کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شاعری جذبات کو برانگیختہ نہیں کرتی بلکہ یہ ایک ایسا عمل ہوتا ہے۔ جو ہم دردی اور خوف کے جذبات کو ابھار کر اس کی اصلاح کرتا ہے۔ اس کے لیے اس نے کتھارسس یعنی تزکیۂ نفس کا لفظ استعمال کیا ہے، رقم طراز ہے:

''ٹریجڈی ایک ایسے عمل کی نقل کرتی ہے جو اہم اور مکمل ہو اور جو مناسب عظمت رکھتا ہو۔ اس کی زبان مزین اور نفیس ہو، وہ ایسا عمل ہو جو دہشت اور دردمندی کے ذریعہ اثر کرتا ہو اور اثر کر کے ان ہیجانات کی صحت اور اصلاح کرے''۔

زبان سے متعلق مزیّن کا لفظ استعمال کر کے ارسطو نے زبان کی صحت و اصلاح پر زور دیا اور زبان کی پختگی، شستگی اور تاثیر سے متعلق اپنا مطمحِ نظر واضح کرتے ہوئے اس کی درجہ بندی بھی کر دی

ا۔ عام الفاظ

ب۔ اجنبی الفاظ

ج۔ تشبیہی الفاظ

د۔ مخفف

اس درجہ بندی کے بعد ارسطو نے اس کی وضاحت بھی کر دی کہ زبان کا استعمال خوبیاں ابھارنے کے لیے کیا جائے نہ کہ اس سے سوقیانہ پن ظاہر ہو اور جب اجنبی، تشبیہی اور آرائشی الفاظ مستعمل ہوں گے تو سوقیانہ پن بھی جاتا رہے گا لیکن ایسا بھی نہ ہو کہ محض تشبیہات کا ہی استعمال شروع کر دیا جائے۔ اسی کے ساتھ اس کا لحاظ بھی رکھا جائے کہ اجنبی الفاظ کی بھرمار نہ ہونے پائے کیوں کہ ایسی صورت میں فن پارہ نہ صرف الفاظ

کا گورکھ دھندہ بن کر رہ جائے گا بلکہ معنی کی جگہ معمہ بن کر سامنے آئے گا۔ اس سے یہ بات بھی ثابت ہو جاتی ہے کہ ارسطو مفہوم کی اہمیت کا قائل ہے مبہم اور مہمل انداز بیان کا نہیں، جو فن پارے کو چیستاں بنا دے۔ لیکن زبان سے قبل اس نے اطوار کو اہمیت دی اور روداد کو سادہ اور پیچیدہ دو حصوں میں تقسیم کیا ہے جب کہ المیہ کے چار مدارج مقرر کیے ہیں یعنی

ا- پیچیدہ

ب- المناک

ج- اخلاقی

د- سادہ

چوں کہ ادب اور اخلاق ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں لہذا ارسطو بھی ادب کو اخلاقی دائرے میں رکھنے پر مصر ہے اسی لیے اطوار و سیرت پر سیر حاصل بحث بھی کرتا ہے جس کے ایک سرے پر وہ خارجی عناصر ہیں جو ہیرو کی شخصیت کو متاثر کرتے ہیں اور دوسرے پر وہ داخلی قدریں ہیں جو اسے عمل پر آمادہ کرتی ہیں۔ اسی لیے اس کا کہنا ہے کہ ہیرو نہ تو بہت زیادہ نیک ہو اور نہ ہی بہت زیادہ بدکردار، بلکہ زندگی سے مشابہ ہو اور اس کی غلطی، اس کی مصیبت اور اس کے دکھ سکھ کا سبب ایسا ہو جیسا عام زندگی میں لوگوں کو پیش آتا ہو۔ کیوں کہ اسی عمل کے ذریعہ جذبات کو ابھار کر ان کی اصلاح کی جا سکتی ہے جس کے ذریعہ نہ صرف جمالیاتی تسکین حاصل ہوتی ہے بلکہ ذہن و دل کو سکون و قرار بھی ملتا ہے۔ (سنسکرت شعریات میں رس کا تصور اسی خیال کو منعکس کرتا ہے جس کا سلسلہ بھرت منی سے ابھینو گپت تک چلا جاتا ہے) عمل کی اس وحدت کے ساتھ اس نے وحدتِ زماں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جو آفتاب کی ایک گردش یا قریب قریب اس کے وقت کی پابندی سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہاں یہ امر قابلِ غور ہے کہ ارسطو نے وحدتِ عمل اور وحدتِ زماں کا ہی ذکر کیا ہے۔ بوطیقا میں کہیں بھی وحدتِ مکاں کا ذکر نہیں ملتا لیکن آگے چل کر اس میں مکانی وحدت کا بھی اضافہ کر دیا گیا۔ پروفیسر محمد حسن نے اپنی کتاب ہیئتی تنقید میں اس جانب واضح اشارے کیے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''ارسطو کے شارحین نے وحدتِ ثلاثہ کا نظریہ اس کے سر منڈھ کر اس کی ہیئت پرستی میں اور اضافہ کیا...... ان کی ذمہ داری درحقیقت ارسطو پر نہیں۔ وہ اس کا ہرگز قائل نہیں ہے کہ ڈرامے میں جو مقامات دکھائے جائیں وہ اسٹیج کہ جگہ وسیع اور اس سے باہر نہ ہوں''۔

اس سے یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ وحدتِ مکاں کا تصور محض منطقی استدلال کا ہی نتیجہ تھا کیوں کہ وحدتِ مکاں، وحدتِ زماں اور وحدتِ عمل کا ہی ایک جزو ہے یہی غلط فہمی اس تصور کا سبب بن گئی۔

المیہ کی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے ارسطو کہتا ہے کہ جس طرح کوئی مصور کسی کے خط و خال کو ابھارتے ہوئے اس کی تصویر حقیقت سے زیادہ بہتر بناتا ہے اسی طرح شاعر کو بھی چاہیے کہ اگر کمزور سیرت والا بھی شخص ہو تو بھی اس کی شخصیت کو بہتر بنا کر پیش کرے اور بے ربطی کا احتمال ہو تو اسے مربوط کرے۔

ارسطو کے نزدیک تکمیل کا تصور مرصع زبان اور باعظمت انسان پر مشتمل ہے۔ جن کے ارتباط کی بدولت تاثر کا پیدا ہونا ممکن ہو سکتا ہے اسی لیے اس نے گفتگو کے ذریعے تاثرات پیدا کرنے کی بات کی ہے جس سے رحم، دہشت، غصہ اور تحقیر کے جذبات ابھارے جا سکتے ہیں لیکن اس کو ہیرو کے کردار سے الگ کر کے دیکھنا بھول ہوگی۔ اس کا ایک سیدھا مطلب تو یہ بھی ہوا کہ ارسطو نے نہ صرف ہیرو کی ذات کے مختلف پہلوؤں پر نگاہ مرکوز رکھی ہے بلکہ ان مختلف عناصر اور قدروں پر بھی سیر حاصل بحث چھیڑ دی ہے۔ جو فن پارے میں موجود ہوتے ہیں۔

یہاں ایک اور نکتہ کی جانب اشارہ کرنا ضروری ہے کہ ہر چند کہ ارسطو نے المیہ پر ہی زیادہ توجہ صرف کی ہے اور اسے طربیہ اور رزمیہ سے افضل قرار دیا ہے لیکن آگے چل کر ذرا تفصیل سے رزمیہ کی وضاحت بھی کی ہے وہ کہتا تو ہے کہ رزمیہ طویل اور بیانیہ ہوتی ہے اور المیہ مختصر اور ڈرامائی عناصر سے مزیّن۔ تاہم اس میں مزید اضافہ کرتا ہے کہ رزمیہ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں بحر و وزن ناگزیریت کا درجہ رکھتے ہیں لیکن پھر اسی کے ساتھ المیہ کو زیر بحث لے آتا ہے کہ المیہ بھی اسے بہ آسانی اختیار کر سکتی ہے پھر سب سے بڑی چیز تو المیہ کی آرائش اور موسیقی ہے۔ جس سے اس کے حسن میں غیر معمولی اضافہ بھی ہو جاتا ہے اور اس کا اثر دیرپا اور پرلطف بھی ہوتا ہے اور خیالات بھی بلند معلوم ہوتے ہیں۔

اس لحاظ سے دیکھیں تو ارسطو کے نزدیک المیہ کی صنف ہی سب سے اہم اور معتبر قرار پاتی ہے اسی لیے اس کی اہمیت واضح کرتے ہوئے وہ وحدتِ تاثر پر بھی اصرار کرتا ہے۔ مزید برآں کمیت کے لحاظ سے المیہ کی جس طرح درجہ بندی کی ہے اس میں دلچسپی برقرار رکھنے کا نظریہ سب سے اہم ہے اور وہ، یہ درجہ بندی آغاز (پرولوگ)، دو گیتوں کا درمیانی حصہ (اے پی سوڈ) وہ حصہ جس کے بعد گیت نہ ہوں (اکسوڈ) اور سنگت کے گیت (کورس) کی شکل میں کرتا ہے۔ اس کا ماننا ہے کہ یہ تمام عناصر اس کی ظاہری اور داخلی ہیئت میں نہ صرف

امتزاج پیدا کرتے ہیں بلکہ جمالیاتی ذوق کی تسکین کا موجب بھی ہوتے ہیں۔

خلاصۂ گفتگو یہ کہ ارسطو نے وحدتِ عمل و تاثر اور کچھ حد تک وحدتِ زماں کے ساتھ ساتھ بہ اعتبار ہیئت شاعری (ڈرامہ) کی اصناف کی درجہ بندی کرتے ہوئے اپنی فلسفیانہ اساس ہیئت پر رکھی اور اس مکتبۂ فکر کے لیے وہ نظریہ قائم کر دیا جو آج بھی موضوعِ گفتگو بنا ہوا ہے۔

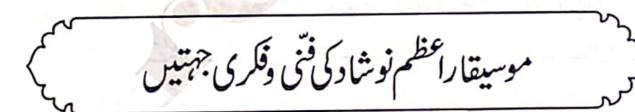
مصادر

۱-بوطیقا عزیز احمد

۲-فنِ شاعری شمس الرحمن فاروقی

۳-ہیئتی تنقید پروفیسر محمد حسن

۴-کلاسیکی مغربی تنقید محمد یٰسین

موسیقارِ اعظم نوشاد کی فنّی و فکری جہتیں

جیسا کہ روایت ہے ہر باپ اپنے بیٹے کی اعلا تعلیم کے خواب بنتا ہے اور اسی میدان میں اس کا مقدر سنورتا دیکھنا چاہتا ہے گو یہ اندازہ کسی کو نہیں ہوتا کہ مستقبل میں کیا ہونے والا ہے یا فردا میں تاریکی ہے یا تابنا کی۔ تاہم یہ خواہش تو کر سکتا ہے کہ اپنے بیٹے کو اعلا سے اعلا عہدے پر فائز دیکھوں۔ لیکن کہاں تعلیم کا دردسر یعنی مغز سر کا آماس اور کہاں نوشاد۔ دل تو موسیقی کا گرویدہ تھا۔ سماعت میں اس کا رس گھلا ہوا تھا اور نگاہوں میں مختلف سازوں کی تصویریں گھومتی تھیں۔

۲۵ر نومبر ۱۹۱۹ء کو لکھنؤ میں پیدا ضرور ہوئے لیکن یہ ضروری نہیں کہ جہاں پیدا ہوئے وہیں مرجایئے۔ ۱۷، ۱۸ برس کی کم عمری میں ناٹک ٹولیوں (آرکیسٹرا) کے ساتھ گھومتے پھرتے احمد آباد پہنچے کہ وہاں سے بمبئی چلے جائیں گے لیکن ٹکٹ کے پیسے کہاں؟ ایک صاحب کو رحم آیا انھوں نے پانچ روپے دیے اس طرح ۱۹۳۷ء میں نوشاد بمبئی آگئے۔ احمد آباد کے اپنے ایک پروگرام میں نوشاد نے اس واقعے کا ذکر بڑے جذباتی انداز میں کیا نیز یہ احساس بھی دلایا کہ اگر وہ صاحب نہ ہوتے تو شاید نوشاد، نوشاد نہ ہوتا اور آج احمد آباد میں اتنے بڑے مجمعے سے گفتگو نہ کر رہا ہوتا (بحوالہ روزنامہ گجرات سماچار (گجراتی اخبار) بڑودہ، منگل ۱۶ر مئی ۲۰۰۶ ص ۱۲)۔ اس طرح نوشاد علی بمبئی پہنچے لیکن کہاں جائیں نہ ٹھور نہ ٹھکانا تاہم وہ جو کہتے ہیں نا کہ ناخدا جن کا نہیں ان کا خدا ہوتا ہے۔ فٹ پاتھ نے سہارا دیا آسمان نے سایہ کیا اور زندگی کا کارواں جیسے تیسے چلنے لگا۔ مشقِ سخن جاری رہی فکر معاش دل پر بھاری رہی۔ اول اول بحیثیت سازندہ پیانو بجانے پر معمور ہوئے بعد ازاں اسسٹنٹ موسیقار (معاون) ہوئے۔

مشتاق حسین کے آرکیسٹرا گروپ کے بعد کھیم چند پرکاش کے تعاون سے چند فلموں مثلاً انڈسٹریل انڈیا (۱۹۳۸ء) اور مائی آئز، پتی پتنی اور مرزا صاحبان (۱۹۳۹ء) میں یہ موقع ملا۔ یہ نوشاد کا عبوری دور تھا اور اگر چہ انھیں حد پرواز سے بھی اونچا جانا تھا لیکن اس دور میں، مانا بمبئی میں رہیں گے پر کھائیں گے کیا؟ کے مصداق یہی بہت تھا کہ معاون موسیقار تھے اور چوں کہ مذہبی آدمی تھے لہذا صابر و شاکر بھی تھے اور اس امر

سے آگاہ بھی کہ خدا کی ذات پر یقین اور اپنی سعی و کاوش پر بھروسہ ہو تو امیدیں ضرور بر آتی ہیں اور کوششیں اگر صحیح سمت ہوں تو بارآور ہو کر رہتی ہیں۔ تین برس کی انتھک جدوجہد اور ریاضت کی سختیاں برداشت کرنے کا صلہ ۱۹۴۰ء میں آزادانہ طور پر بہ حیثیت موسیقار بھونانی پروڈکشن کی اولین فلم پریم نگر کے کنٹریکٹ کی شکل میں ملا۔ نغمہ نگار ڈی این مدھوک کی ان دنوں طوطی بولتی تھی اس فلم کے نغمے انہی نے لکھے تھے مثلاً یہ نغمہ

من کے تار ہلا جا، مرے من کے تار ہلا جا

اپنے ہاتھوں او مرے ساجن سر سے تال ملا جا

پہلی فلم اور کمسنی کا عالم، نیا نام کوئی خاص شہرت نہ ملی لیکن محض دو برسوں بعد ۱۹۴۲ء میں تین فلمیں نئی دنیا، اسٹیشن ماسٹر اور شاردا مل گئیں گویا کامیابی تاک میں بیٹھی تھی ادھر فلمیں ریلیز ہوئیں ادھر نوشاد ہٹ ہوئے خصوصاً شاردا کی دھنوں، نغموں، پلے بیک اور بیک گراؤنڈ موسیقی کی مقبولیت نوشاد کے لیے پیامِ صبح لے کر آئی اور اگلے ہی برس رتن کی موسیقی نے جیسے چار چاند لگا دیا ملک گیر سطح پر نوشاد کا ڈنکا بجنے لگا۔

انکھیاں ملا کے جیا بھرما کے چلے نہیں جانا

او جانے والے بالموا، لوٹ کے آلوٹ کے آ

ساون کے بادلو! ان سے یہ جا کہو

یہ وہ نغمے تھے جو صحیح دھن اور برمحل موسیقی کی بدولت شہرتِ عام حاصل کر سکے۔ یہ نوشاد کی فلمی زندگی کا ٹرننگ پوائنٹ تھا یہاں سے نوشاد کا دور شروع ہوا اور وہ جب دل ہی ٹوٹ گیا (شاہ جہاں) جواں ہے محبت حسیں ہے زمانہ اور آواز دے کہاں ہے (انمول گھڑی) افسانہ لکھ رہی ہوں دلِ بے قرار کا (درد) کے ساتھ جدید دور میں داخل ہوئے۔ نیا لب و لہجہ، نیا اسلوب اور لوک گیت اور شاستریہ سنگیت (مشرقی اتر پردیش کے علاقائی گیت اور موسیقی اور کلاسیکی ہندوستانی موسیقی اور راگ راگنیوں) کا امتزاج نوشاد نے کیا اور ایک ایسی طرح ایجاد کی جو انہی سے مختص ہو گئی۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس منزل تک پہنچنے میں نوشاد کو کتنی مصیبتیں جھیلنی پڑیں۔ اچھے خاصے کھاتے پیتے گھر کے تھے۔ کھانا بھی تھا اور چھت بھی لیکن سب کو ٹھوکر مار کر آئے تھے اس تمنا میں کہ اسی میدان میں معرکہ سر کرنا ہے۔ ہفتوں بلکہ مہینوں اسٹوڈیو کے چکر لگائے بس کا کرایہ نہ ہوا تو چار کوس کا سفر پیدل ہی طے کیا لیکن کب تک، قویٰ کو مضمحل ہونا ہی تھا ہمت کو جواب دینا ہی تھا اور ایک وقت ایسا آیا بھی کہ نوشاد بھوک اور

پیاس کی شدت برداشت نہ کرسکنے کی صورت میں دل برداشتہ بھی ہوئے کہ جس مقصد کے لیے گھر چھوڑا تھا ان ارمانوں کے نصیب میں غم ہی نہ ہو لیکن چوں کہ خود اعتمادی کا جوہر ان میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا تھا اور گھر سے بھاگ کر بھی آئے تھے لہذا واپسی کے دروازے بھی تقریباً بند ہو چکے تھے گو واپس جا بھی سکتے تھے لیکن خودداری کے منافی تھا اور جب قوتِ ارادی (willpower) مستحکم ہو تو شدید سے شدید آلام و مصائب بھی لمحاتی بن جاتے ہیں۔ رنجیت کمپنی کے چندولال شاہ نے انھیں ہارمونیم بجانے کے لیے اپنی کمپنی میں شامل کیا تو ان کے وہم و گمان میں بھی نہیں تھا کہ یہ ہارمونیم بجانے والا شخص ایک دن تاریخ ساز موسیقار بن جائے گا۔ اور نوشاد نے اسی ہارمونیم کی بدولت فوک موسیقی کو ایک نیا ٹرینڈ دیا اور فلم موسیقی کی روایت کو ایک خوش گوار تبدیلی سے ہم کنار کر دیا۔ یہی تبدیلی نوشاد کی فلموں کی شان بھی ٹھہری۔ اور ایک کے بعد ایک فلموں کی کامیابی نے فن موسیقی سے متعلق ان میں مزید تجسس پیدا کیا کیوں کہ وہ جانتے تھے کہ جب تک استھائی، انترا اور لے کو سنوارا نہ جائے نغمے کا حسن نکھر ہی نہیں سکتا اور اس حسن کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے جب تک موسیقی کی جزئیات سے واقفیت نہ ہو اس سے عہدہ برآ ہونا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے اور نوشاد علی نہ صرف موسیقی کی جزئیات سے کماحقہٗ واقف تھے بلکہ فنِ موسیقی میں نت نئے تجربے بھی کرتے رہتے تھے لیکن تجربے اگر تعمیر کے لیے کیے جائیں تو ان کی اہمیت ہمیشہ رہتی ہے ورنہ محض تجربے کے لیے تجربہ بے کار سا اعادہ اور تضیع اوقات ہے۔ نوشاد ان نکات کو بہ خوبی سمجھتے تھے اور روایت کے اسیر بھی نہیں رہ سکتے تھے لہذا طرز اور موسیقی میں وہ جدت پیدا کی جس کے زیر اثر ہلکے پھلکے گیت بھی عوامی توجہ کا مرکز بن گئے۔ یہ وہ نغمے ہیں جو نہ صرف کلاسیکی راگ راگنیوں سے متصف ہیں بلکہ زندگی کی توانائیوں سے معمور بھی ہیں اسی لیے ذہن و دل کا حصہ ہیں۔ اتر پردیش کی فوک دھنوں کو کلاسیکی موسیقی کے مزاج سے ہم آہنگ کر کے 'چھوڑ بابل کا گھر موہے پی کے نگر آج جانا پڑا' جس طرح پیش کیا ہے اس کی مثال او پی نیر کے علاوہ شاید ہی کہیں ملے، جنھوں نے پنجاب کی خوشبو کو اپنے نغموں میں بسا کر ہندوستانی موسیقی کو ایک نیا رنگ و آہنگ دیا۔ حالانکہ انل بسواس، سلیل چودھری اور ایس ڈی برمن کے بنگلہ لوک دھنوں پر مبنی نغمے آج بھی کانوں میں رس گھولتے ہیں لیکن نوشاد کے یہاں گنگا جمنا کا دیسی پن، فلم کی موسیقی اور نغموں کی دھنیں مشرقی اتر پردیش کے فوک سنگیت کی بہترین مثال ہے ان کے علاوہ میں جو جانت، ہمارے دل سے نہ جانا، موہے پنگھٹ پہ نندلال، نگری نگری دوارے دوارے، بالم تیرے پیار کی ٹھنڈی اور اجھوں نہ آئے بالما ایسے بے شمار گیت جو اپنی طرز کے اعتبار سے اتر پردیش کی علاقائی دھنوں کا نشان امتیاز ہیں

نوشاد نے اپنی فنکاری سے زندۂ جاوید کر دیا ہے۔ اس طرح کے تجربات انھوں نے خوب کیے لیکن اپنے نغموں کی بنیاد کسی نہ کی راگ پر رکھی مثلاً اس طرح کے نغمے:

مورے سیاں جی اتریں گے پار	راگ پیلو
رسیا تو بڑا بے دردی	,,
ذرا من کی کیوڑیا کھول	,,
پریم جوگن بن کے	راگ سوہنی
شبھ دن آیو رے	راگ شری
دل بیتاب کو سینے سے لگانا ہوگا	راگ یمن

(بحوالہ سندیش گجراتی روزنامہ بڑودہ سنیچر ۶ رمئی ۲۰۰۶ ص ۱۴)

سہانی رات ڈھل چکی نہ جانے تم کب آؤ گے	راگ پہاڑی
موہے پنگھٹ پہ نندلال	راگ مشر گارا
مدھوبن میں رادھیکا ناچے	راگ ہمیر
دو ستاروں کا زمین پر ہے ملن	راگ یمن
بے کس پہ کرم کیجیے سرکار مدینہ	راگ کیدار
ڈھونڈو ڈھونڈو رے ساجنا مورے کان کا بالا	راگ پیلو
من تڑپ ہری درشن کو آج	راگ مالکونس
آج گاوت من میرو جھوم کے	راگ دیسی
موہے بھول گئے سانوریا	راگ بھیرو
انسان بنو کرلو بھلائی کا کوئی کام	راگ توڑی
میرے محبوب تجھے میری محبت کی قسم	راگ بیلاول
تیرے پیار میں دل دار جو ہے میرا حالِ زار	راگ بہاگ
کوئی ساغر دل کو بہلاتا نہیں	راگ کلاوتی
اک شہنشاہ نے بنوا کے حسیں تاج محل	راگ للت

(بحوالہ گجرات سماچار، گجراتی روزنامہ، بڑودہ سنیچر ۶ رمئی ۲۰۰۶ ص ۱۴)

او دنیا کے رکھوالے، سن درد بھرے مرے نالے	راگ درباری
تو گنگا کی موج میں جمنا کا دھارا، رہے گا ملن ہمارا تمھارا	راگ بھیروں
جس رات خواب آئے، ان خوابوں کی رات آئی	راگ مدھوونتی

(بحوالہ ماہ نامہ محل دہلی محمد رفیع نمبر، نومبر ۱۹۸۰ء ص ۳۲)

یہ تو صرف چند نمونے ہیں ورنہ نوشاد کے شاستریہ فلمی نغموں (اسلوب/طرز/دھن) پر لکھنے کے لیے ایک دفتر درکار ہے۔ اس لحاظ سے غور کریں تو تبدیلیِ وقت کے ساتھ ساتھ نوشاد کا فکر و فن بھی تغیر و تبدل سے دوچار ہوا اور فن کار چوں کہ کبھی ریٹائر نہیں ہوتا بلکہ عمر کے ساتھ اس کا تجسس بڑھتا جاتا ہے کام کرنے کا سلیقہ منضبط ہوتا جاتا ہے لہٰذا اسے بہ جا طور پر نوشاد کی خود اعتمادی سے تعبیر کرنا چاہیے اور ہر چند کہ اتنی شہرت اور مقبولیت کے بعد عام طور پر تکبرانہ شان آ ہی جاتی ہے لیکن تمام تر فنی خوبیوں اور فکری وسعتوں کے باوجود تکبرانہ رنگ ان کے چہرے پر کبھی نہیں آیا بلکہ ہمیشہ یہی کہتے رہے کہ ابھی میں نے وہ دھن ہی نہیں بنائی جسے اپنی نشانی کہہ سکوں ابھی تو میں سنگیت کے سمندر سے ایک بوند ہی دے پایا ہوں"۔ یہ نوشاد کی عظمت تھی ورنہ لوگ تھوڑے میں ہی اترانے لگتے ہیں اور لوگوں کو اپنے "زیرِ سایہ" سمجھنے لگتے ہیں۔ اس کے علی الرغم نوشاد نے نہ جانے کتنے موسیقاروں، نغمہ نگاروں اور گلوکاروں کو پرموٹ کیا، ان کی حوصلہ افزائی اور قدر دانی کی لیکن آنکھوں میں کبھی کبر و غرور کی چمک نہیں آئی۔

گلوکارہ ثریا کو شاردا (۱۹۴۲) میں بریک دیا اور انمول گھڑی (۱۹۴۶ء)، درد (۱۹۴۷) اور دل لگی (۱۹۴۹ء) کے ذریعہ جاوداں کر دیا۔ محمد رفیع کو ۱۹۴۴ء کی فلم پہلے آپ کے ذریعے متعارف کیا لیکن اٹھان ہوئی فلم میلہ (۱۹۴۸ء) سے۔ میلہ کے نغموں نے ہندوستانی عوام پر دیرپا اثرات مرتب کیے اور محمد رفیع اپنی ہمہ جہت آواز کے ساتھ عوام کے ذہن و دل کا حصہ بن گئے۔

اسی طرح لتا منگیشکر کو چاندنی رات (۱۹۴۹ء) میں پیش کیا اور دلاری اور انداز (۱۹۴۹ء) اور جادو (۱۹۵۱ء) سے ان کی آواز کا جادو سر چڑھ کر بولنے لگا۔ واضح رہے کہ چوتھی دہائی کا یہ زمانہ سہگل اور نور جہاں، شیام مستانہ اور سریندر کا زمانہ تھا اور زہرہ بائی امبالے والی اور راج کماری کا دور تھا اور ان کے رہتے اپنی شخصیت کو ابھارنا جوئے شیر لانے کے مرادف تھا اور اس میں شاید کسی کو کلام نہ ہوگا کہ محمد رفیع اور لتا منگیشکر کو ان کے ہم پلہ بنانے اور اس سے بھی سوا بام عروج تک پہنچانے میں نوشاد کا کردار سب سے اہم رہا ہے بلکہ میرا

استدلال تو یہ ہے کہ ان کی آوازوں کے صحیح اور بھرپور استعمال کی ابتدا نوشاد نے کی ہے۔ آگے چل کر شنکر جے کشن، ایس ڈی برمن، مدن موہن، روشن، این دتا، روی، اوشا کھنہ اور لکشمی کانت پیارے لال نے ان آوازوں سے استفادہ کیا لیکن جس طرح او پی نیر کا تصور محمد رفیع اور آشا بھونسلے کے بغیر نہیں ہوسکتا اسی طرح محمد رفیع اور لتا منگیشکر کا تصور نوشاد کے بغیر نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے علاوہ اوما دیوی اور مہندر کپور بھی نوشاد کی ہی دریافت ہیں۔

اوما دیوی، افسانہ لکھ رہی ہوں دلِ بے قرار کا (درد ۱۹۴۷ء) کے ساتھ ابھریں اور سپر ہٹ ہو گئیں۔ اس ضمن میں نوشاد کا یہ کنٹری بیوشن بھی غیر معمولی ہے کہ اوما دیوی کو ٹن ٹن بنا کر بہ طور اداکارہ فلموں کا حصہ بنانے کا سہرا بھی نوشاد کے ہی سر ہے۔ مہندر کپور کو رات غضب کی آئی (سوہنی مہیوال ۱۹۵۸ء) کے ذریعے روشناس کیا۔ نوشاد آواز کے زیر و بم کے بہتر استعمال کے فن سے بہ خوبی واقف تھے۔ بیجو باورا کے مثالی گیت آج بھی موسیقاروں کے لیے مشعلِ ہدایت ہیں اس فلم میں محمد رفیع کی آواز کی رینج کو انھوں نے پوری طرح ابھارا اور اس بلند مقام تک لے گئے جو اچھے اچھوں کی پہنچ سے باہر تھا اور آج بھی ہے۔ مثال کے طور پر یہ گیت:

یہ زندگی کے میلے دنیا میں کم نہ ہوں گے	میلہ	۱۹۴۸ء
ترے کوچے میں ارمانوں کی دنیا لے کے آیا ہوں	دل لگی	۱۹۴۹ء
سہانی رات ڈھل چکی نہ جانے تم کب آؤ گے	دلاری	۱۹۴۹ء
ہوئے ہم جن کے لیے برباد	دیدار	۱۹۵۱ء
او دنیا کے رکھوالے من تڑپت	بیجو باورا	۱۹۵۲ء
یہی ارمان لے کر آج اپنے گھر سے ہم نکلے	شباب	۱۹۵۴ء
انصاف کا مندر ہے یہ بھگوان کا گھر ہے	امر	۱۹۵۴ء
او دور کے مسافر	اڑن کھٹولا	۱۹۵۵ء
اے محبت زندہ باد	مغلِ اعظم	۱۹۶۰ء
مدھوبن میں رادھیکا ناچے رے	کوہ نور	۱۹۶۰ء
نین لڑ جئیہیں تو منوا ما کسک	گنگا جمنا	۱۹۶۱ء

دل توڑنے والے تجھے دل ڈھونڈ رہا ہے	سن آف انڈیا	۱۹۶۲ء
میرے محبوب تجھے میری محبت کی قسم	میرے محبوب	۱۹۶۳ء
اپنی آزادی کو ہم ہرگز	لیڈر	۱۹۶۴ء
کوئی ساغر دل کو بہلاتا نہیں	دل دیا درد لیا	۱۹۶۶ء
آج کی رات میرے دل کی سلامی لے لے	رام اور شیام	۱۹۶۷ء
آج پرانی راہوں سے کوئی مجھے آواز نہ دے	آدمی	۱۹۶۸ء
مرے پیروں میں گھنگھرو بندھا دے	سنگھرش	۱۹۶۸ء

یہ تو مشتے نمونہ از خروارے ہیں ورنہ نوشاد کی زنبیل میں کیا کچھ نہیں ہے۔ مہندر کپور ہر چند کہ محمد رفیع کی رینج کو نہیں پہنچ سکتے تھے لیکن نوشاد نے انھیں یہ موقع دیا کیوں کہ وہ ٹیلینٹ (صلاحیت، جوہر) کی قدر کرتے تھے آگے چل کر موسیقار روی نے نہ منھ چھپا کے جیو، نیلے گگن کے تلے اور چلو اک بار پھر سے اجنبی بن جائیں کے ذریعے مہندر کپور کو ان کی رینج تک پہنچانے کی کوشش کی۔ نوشاد کا اخلاق اور دلوں میں گھر کر جانے کی ان کی غیر معمولی صلاحیت ان کے کردار کے اہم عناصر تھے، خوش گفتاری ان کی شخصیت کا جز و اور جذبۂ ہم دردی اصولِ زندگی۔ انہی اوصافِ حمیدہ کی بدولت بڑے غلام علی خاں کو وہ راضی کر سکے اور پریم جوگن بن کے (مغل اعظم ۱۹۶۰ء) صدا بند ہوا۔ اسی طرح استاد امیر خاں اور پنڈت ڈی وی پلسکر کی آوازیں بیجو باورا کی زینت بنیں۔ مجروحؔ اور نوشاد کا ساتھ صرف تین فلموں (شاہ جہاں ۱۹۴۵ء، انداز ۱۹۴۹ء، اور ساتھی ۱۹۶۸ء) میں ہی رہا لیکن یہ تینوں فلمیں اپنی بے مثل موسیقی اور فکر انگیز نغموں کی بدولت برسوں یاد رکھی جائیں گی۔ لہٰذا میرا استدلال بے وجہ اور بے معنی نہیں ہے کہ نوشاد وہ سرچشمہ ہیں جن کے ذریعے شائقین و سامعین اپنی تشنہ کامیوں کا مداوا ڈھونڈتے ہیں اپنی روحانی پیاس بجھاتے ہیں کیوں کہ ان کے صدا بند کیے گئے نغمے آج بھی جذبہ و احساس کو چھو کر گزرتے ہیں تو ذہن و دل میں زندگی کی لہر دوڑا دیتے ہیں لیکن نوشاد سے فیض یاب ہونے والے اور ان کی بدولت پروان چڑھنے والے فن کاروں میں صرف گلوکار اور نغمہ نگار ہی نہیں ہیں موسیقار بھی ہیں جن میں پیارے لال (لکشمی کانت) اور اتم سنگھ اہم ہیں۔

پیارے لال اور نوشاد کا رشتہ محض ایک شاگرد اور استاذ کا نہیں تھا بلکہ وہ نوشاد کے شریک کار بھی تھے انھوں نے اپنی موسیقاری زندگی کا آغاز نوشاد کے آرکیسٹرا میں ایک سازندے کے بہ طور کی۔ اتم سنگھ ایک

وائلنسٹ کی حیثیت سے نوشاد سے وابستہ ہوئے، موسیقی کے گر سیکھے۔ آداب موسیقی سے بہرہ ور ہوئے۔ موسیقی کے اس اسکول سے فکر وخیال کو توانا کیا اور اس روایت کو پروان چڑھایا اور ہنوز یہ سلسلہ جاری ہے۔

اس ضمن میں شمشاد بیگم کا ذکر بھی ضروری ہے کیوں کہ شمشاد کے گائے ہوئے بہترین نغموں کی فہرست نوشاد کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوگی۔ شمشاد لاہور کی نامور گلوکارہ تھیں، بمبئی آئیں تو نوشاد سے وابستہ ہوئیں۔ شریف الطبع خاتون تھیں مشرقی تہذیبی اقدار کی پاس دار۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیشہ میڈیا سے دور رہیں اور ہر چند کہ لتا منگیشکر جیسا نسائی پن ان کی آواز میں قدرے کم تھا لیکن زبان کا حسن آواز کا حصہ بن گیا ان کی آواز کا رینج معاصر اور مابعد مغنیوں کی آوازوں سے کہیں بلند اور بہتر تھا لہٰذا ان کے گائے ہوئے نغمے اپنی تہہ داریوں کے سبب آج بھی دلوں کی دھڑکن ہیں۔ نوشاد سچے فن کار فن کے پارکھی اور مہارتی تھے اور میرے خیال میں ان کی آواز کا بھی صحیح اور مکمل استعمال نوشاد کے سوا کسی نے نہیں کیا۔ موسیقار غلام محمد بہ جائے خود عظیم موسیقار تھے لیکن یہ کم لوگوں کو معلوم ہے کہ یہ بھی نوشاد کے ہی تربیت یافتہ تھے آگے چل کر بہ طور معاون نوشاد کے شریک کار بھی رہے۔ مشہور زمانہ فلم پاکیزہ کے نغمے انہی کے کمپوز کیے ہوئے ہیں۔ ایسی کتنی شخصیتیں ہیں جو اس اسکول سے وابستہ رہی ہیں او تربیت پا کر قبول عام ہوئیں اور عظمت وشہرت کے اعلا مقام تک پہنچیں۔

ایک طریقے سے یہ کہنا چاہیے کہ نوشاد کو نہ صرف سازوں پر پورا کمانڈ تھا بلکہ ساتوں سر ان کے سامنے گویا ہاتھ باندھے کھڑے رہتے تھے لیکن یہ جوہر بھی بغیر ریاضت وعبادت کے نہیں کھلتے اور جیسا کہ عرض کیا گیا کہ موسیقی نوشاد کی شریعت میں عبادت کا درجہ رکھتی تھی۔ کے ایل سہگل کو نشے کے بغیر گانے پر آمادہ کرنا اس کی سب سے عمدہ مثال ہے۔ کوئی نغمہ ہو سہگل بغیر شراب کے صدابند کرنے پر راضی نہیں ہوتے تھے یہ ان کی خام خیالی تھی کہ نشے کے بغیر نغمگی کا تصور نہیں کیا جا سکتا اور نوشاد کا استدلال تھا کہ اس سے نغمہ سرائی کیا ڈھنگ کا کوئی کام بھی نہیں ہو سکتا اور انھوں نے ہر دو حالت میں ریکارڈنگ کر کے ثبوت بھی پیش کیا یہ دلیل سہگل کی شرم ساری کے لیے کافی تھی چنانچہ نشے کے بغیر ان کا واحد نغمہ جب دل ہی ٹوٹ گیا (شاہ جہاں، مجروحؔ) صدا بند ہوا یہ نغمہ آج بھی اتنا ہی دل کش اور روح پرور ہے جتنا ۱۹۴۵ء میں تھا سہگل اسے اپنی زندگی کا ماحصل سمجھتے تھے شاید اسی لیے ان کی وصیت کے مطابق یہ نغمہ ان کی ارتھی کے ساتھ بھی بجایا گیا۔

نوشاد صاحب جیسا کہ عرض کیا گیا مشرقی تہذیبی اقدار کے پاس دار اور فن شاعری وموسیقی کے کلاسیکی رنگ وآہنگ کے دل دادہ تھے۔ اسی لیے نغمہ نگاری کے لیے بھی انھوں نے ایسے شعراء کا انتخاب کیا جو

کلاسیکی شاعری خصوصاً غزلیہ شاعری میں درک رکھتے تھے۔تنویر نقوی، خمار بارہ بنکوی، عزم بازید پوری، مجروح سلطانپوری اور شکیل بدایونی اور راجندر کرشن ایسے شعراء میں سے تھے جنھوں نے نوشاد کی دھنوں پر لفظوں کے ذریعہ نغمگی بکھیری۔ البتہ اپنی موسیقی کے آخری ایام میں انھوں نے حبہ خاتون کے لیے علی سردار جعفری سے نغمے لکھوائے ''جس رات کے خواب آئے ان خوابوں کی رات آئی'' راگ مدھونتی پر مبنی یہ نغمہ محمد رفیع کی آواز میں ریکارڈ ہوا۔اس فہرست میں ڈی این مدھوک کا نام سرفہرست آئے گا کیوں کہ نوشاد کے ابتدائی ایام میں مدھوک نے نہ صرف ان کی Tunes (دھن،طرز) کو سراہا بلکہ ان کے ہارمونیم کی مشق پر اپنی مثبت رائے بھی دی۔یہی وہ خصوصیات تھیں جن کی بنا پر انھوں نے نوشاد کو فلم پریم نگر (نوشاد کی اولین فلم) کے کنٹریکٹ دلانے میں مدد دی۔ دوسرے یہ کہ نغمہ نگاری کی فہرست میں مدھوک سرفہرست تھے بلکہ یہ کہنا زیادہ بہتر ہوگا کہ ان دنوں انہی کا سکہ چلتا تھا (یہ وہی مدھوک ہیں جنھوں نے ساحر لدھیانوی کو ادبی تخلیق کے بہ جائے چیک بک دکھائی تھی اور اپنا بنک بیلنس بتایا تھا) تیسرے یہ کہ نوشاد کے اولین نغمہ نگاروں میں مدھوک کا کنٹری بیوشن سب سے زیادہ تھا۔نوشاد کی اٹھان شہرۂ آفاق فلم رتن سے ہوئی اور رتن کے نغمے مدھوک کے فکرو خیال کا حصہ تھے یا پھر لفظوں کی ترتیب کا افسانہ، جو بھی ہو لیکن نوشاد کی دھنوں نے دھوم ضرور مچادی۔

کم وبیش اسی زمانے میں جاں نثار اختر، ساحر لدھیانوی، شیلندر، راجہ مہدی علی خاں اور کیفی اعظمی بھی تھے اور کم از کم ساحر جاں نثار اور کیفی تو فلموں کے علاوہ بھی اپنی شناخت قائم کر چکے تھے اور یہ بات بھی بعید از قیاس نہیں کہ نوشاد کے ساتھ تادیر کام کرنے کی خواہش ہر نغمہ نگار کی رہی ہوگی۔لیکن اس میں میرے خیال میں ذہنی ہم آہنگی کو دخل زیادہ تھا یا پھر نوشاد کا اپنی شرط پر کام کرنے کا انداز اور رویہ۔اسے نوشاد کی انانیت سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں لیکن یہ انانیت ان کی خود اعتمادی کے سبب سے تھی کیوں کہ وہ کسی بھی موقع پر کوئی بھی Risk لینے یا جوکھم اٹھانے کو تیار نہیں تھے خواہ گلوکار ہوں یا نغمہ نگار یا ان کے ساتھ کام کرنے والا کوئی بھی سازندہ۔نوشاد ریہرسل (ریاض) بہت کرواتے تھے اور جب تک خود مطمئن نہیں ہو جاتے یہ سلسلہ تواتر کے ساتھ چلتا رہتا۔اپنی دھنوں سے متعلق بھی ان کا یہی رویہ تھا۔اکثر ایسا بھی ہوا ہے کہ ہدایت کار نے منظوری دے دی لیکن نوشاد جانتے تھے کہ ہدایت کار، ہدایت کار ہے موسیقار نہیں۔مشہور فلم ساز و ہدایت کار محبوب خاں سے اس سلسلے میں ایک بار ٹھن بھی چکی تھی گو بعد میں محبوب خاں کو اپنی غلطی تسلیم کرنی پڑی، بات معقول تھی لہذا بن گئی۔نوشاد چاہتے تو ہدایت کار کی بات مان کر خاموش ہو رہتے معاوضہ انھیں مل ہی جاتا لیکن بقول

محمد رفیع "جو شخص اپنے فن سے لگاؤ نہیں رکھتا وہ زندگی میں کبھی ترقی نہیں کر سکتا"۔ (محمد رفیع سے آخری انٹرویو۔ مشمولہ ماہنامہ محل دہلی نومبر ۱۹۸۰ء ص ۴۱) اور فن نوشاد کے لیے عبادت کا درجہ رکھتا تھا لہٰذا عبادت میں کسی بھی طرح کا خلل یا کسی کا بھی دخل انھیں گوارہ و منظور نہیں تھا۔

ریہرسل کا اندازہ اسی سے لگایا جا سکتا ہے کہ پیار کیا تو ڈرنا کیا (مغل اعظم) والا نغمہ شکیل بدایونی کو ایک سو پانچ (۱۰۵) بار لکھنا پڑا تھا (ٹی وی کے سیٹ میکس چینل پر مغل اعظم فلم کے وقفے میں اکسٹرا شاٹ میں اس کا ذکر کیا گیا) لیکن اتنا ریٹیک یقیناً کوئی برداشت نہیں کرے گا۔ حالانکہ شکیل نے دوسرے موسیقاروں کی دھنوں پر بھی نغمے لکھے ہیں اور وہ بھی اتنے ہی مقبول و مشہور ہوئے لیکن ظاہر ہے سب کا اپنا اپنا دائرہ ہے اپنا اپنا میدان ہے۔ اور بلا شبہ یہ نوشاد اور شکیل کی آپسی موافقت و معاونت تھی جس کے زیر اثر وہ برسوں ایک دوسرے سے ہم آہنگ رہے۔ اس کے علی الرغم نوشاد اور مجروحؔ سلطانپوری بس تین فلموں میں یک جا رہے، نوشاد اور ڈی ان مدھوک ابتدائی فلموں میں ساتھ رہے، تنویر نقوی اور خمار بارہ بنکوی بھی چوتھی دہائی تک ہی چلے۔ راجندر کرشن ۱۹۷۰ء کی فلم گنوار کے لیے نغمے لکھے یہ نوشاد اور راجندر کرشن کی تنہا فلم تھی اسی کی وجہ شکیل کی علالت تھی کیوں کہ سنگھرش (۱۹۶۸ء) کے بعد شکیل نے کوئی گیت نہیں لکھا، لیکن اس دورانیے میں انھوں نے جتنا اور جیسا لکھا ساحرؔ سے مشتثنٰی کسی سے نہ بن پڑا حالانکہ مجروحؔ نے بہت لکھا لیکن کم اچھا لکھا۔ ور ہر چند کہ جاں نثار اختر، کیفی اعظمی، راجہ مہدی علی خاں وغیرہ نے تخلیقی ادب کا پاس رکھا لیکن مقدار میں قلیل ہونے کے سبب ان کا شمار شکیلؔ مجروحؔ اور ساحرؔ کے بعد ہی ہوگا۔

نوشاد نے پریم نگر (۱۹۴۰ء) سے تاج محل (۲۰۰۵ء) تک گویا چونسٹھ برس فلموں کی نذر کیے اور اگر نوشاد کی بمبئی آمد (۱۹۳۷ء) سے شمار کریں تو اس میں مزید تین چار برس کا اضافہ ہو جائے گا یعنی سرسٹھ ارسٹھ سالہ فلمی زندگی میں اگر دوردرشن کی اطلاع کو درست تسلیم کر لیں تو انھوں نے کل پچھتر (۷۵) فلمیں موسیقی سے آراستہ کیں۔ جن میں سے پانچ فلموں کی نمائش بوجوہ نہ ہو سکی نیز ایک بھوجپوری فلم (پان کھائے سیاں ہمار) اور ایک ملیالم فلم (دھونی) کو بھی منہا کر دیں تو اردو فلموں کی کل تعداد ارسٹھ ہوتی ہے اور ان ارسٹھ فلموں کے نغموں کی مجموعی تعداد اسی رپورٹ کے مطابق چھے سو ترانوے (۶۹۳) ہے۔ دوردرشن نے اگر مع سال ترتیب وار فلموں کے نام اور نغمے دے دیے ہوتے تو نہ صرف معلومات میں اضافہ ہوتا بلکہ نوشاد کی موسیقی کا سلسلہ وار احاطہ آسان ہو جاتا حالانکہ گجراتی اخبارات سندیش اور گجرات سماچار میں فلموں کی تفصیلات مع سال

شائع ہوئی ہیں لیکن ان دونوں فہرستوں میں بہت تفاوت ہے اسی طرح سمیع الدین محمد (لے ہائی یونیورسٹی) نے بھی اپنے کمپیوٹر انٹرنیٹ کے ذریعے ایک فہرست جاری کی ہے لیکن یہ فہرست ۱۹۹۰ء تک کی فلموں کی ہے البتہ انھوں نے ہر فلم کے آگے قوسین میں نغموں کی تعداد لکھ دی ہے تاہم چوں کہ کوئی بھی فہرست بالکل مکمل قرار نہیں دی جا سکتی لہٰذا کسی حتمی فیصلے پر پہنچنا تقریباً ناممکن ہے۔ بااین ہمہ ہندوستانی موسیقی کو نوشاد کا یہ کنٹری بیوشن ہمیشہ یاد رکھا جائے گا اور فلمی موسیقی کی تاریخ میں خصوصاً سنہری حرفوں میں لکھا جائے گا۔ یوں بھی نوشاد کے اعلافن کے بارے میں دو رائے نہیں ہو سکتی کیوں کہ وہ نہ صرف فلم انڈسٹری کا عظیم ترین سرمایہ ہیں بلکہ ہر عہد میں مشعلِ ہدایت بننے والے تنہا موسیقار ہیں لہٰذا بہ جا طور پر موسیقارِ اعظم کے تنہا حق دار بھی۔

ان کے فن کی خوبیاں خصوصاً فوک اور کلاسیکی موسیقی کے امتزاج سے ایک نیا اسلوب قائم کرنے اور خالص کلاسیکی دھنوں کو عوام پسند بنانے میں نکھری ہیں اس لحاظ سے بھی وہ فلمی موسیقی میں یگانہ و یکتا قرار دیے جائیں گے۔ نوشاد کا کمال یہ بھی ہے کہ ان کی بیشتر فلموں کی موسیقی خواہ پلے بیک ہو یا بیک گراؤنڈ نہ صرف موسیقی کے فنی نکات سے معمور رہی اور اپنی خصوصیات کے سبب عوامی محسوسات کا حصہ بھی بن گئی بلکہ میرا خیال تو یہ ہے کہ رتن (۱۹۴۴ء) سے سنگھرش (۱۹۶۸ء) تک کے سفر میں نوشاد کی حیثیت میر کارواں کی رہی ہے۔

رتن، انمول گھڑی، شاہ جہاں، درد، میلہ، دلاری، انداز، دل لگی، بابل، آن، شباب، بیجو باورا، امر، اڑن کھٹولہ، مدر انڈیا، مغلِ اعظم، کوہ نور، گنگا جمنا، سن آف انڈیا، میرے محبوب، لیڈر، پالکی، دل دیا درد لیا، ساز اور آواز، رام اور شیام، آدمی، سنگھرش اور پاکیزہ کی موسیقی کو بھلا بھول سکتا ہے لیکن اس کے معنی قطعی یہ نہیں کہ گزرے ہوئے زمانے کی یا مابعد فلموں کی مرتبہ موسیقی میں وہ کشش نہیں تھی وہ حسن اور وہ جادو نہیں تھا جو نوشاد کا جوہر کہلاتا۔ دراصل فلموں میں موسیقی دو سطحوں پر کام کرتی ہے اول تو وہ جو نغموں کو محیط ہوتی ہے اور دوسری وہ جس کی حیثیت بیک گراؤنڈ کی ہوتی ہے۔ نغموں والی موسیقی مع بندش اور طرز تو ہم فلموں کے بغیر نغموں کی صورت میں سن پاتے ہیں جب کہ بیک گراؤنڈ تک فلم دیکھے بغیر نہیں پہنچ سکتے۔ نوشاد کی بقیہ فلموں کا عالم بھی تقریباً ویسا ہی ہے۔ تبدیلیِ وقت اور حالات کے سبب نغمے مشہور بھلے ہی نہ ہوئے ہوں لیکن بیک گراونڈ موسیقی میں نوشادیت نمایاں رہی ہے ورنہ جو تجربے نوشاد نے تکنیکی اعتبار سے پسماندہ (غیر ترقی یافتہ) دور میں کیے وہ نوشاد کا حصہ ہیں آج فلموں میں جس تکنیک کے بل بوتے موسیقی کو نئی جہت دینے کی کوشش کی جا رہی ہے

دراصل وہ اسی عظیم شخص کی دین ہے۔ غور کیجیے کہ شیش محل میں فلمائے جانے والے مغل اعظم کے نغمے ''پیار کیا تو ڈرنا کیا'' کی پرنٹ کو صفائی کے لیے لندن بھیجنا پڑا اس وقت یہی خدشہ ظاہر کیا گیا تھا کہ روشنی کے سبب شیشے میں عکس کا آنا ناممکن ہے لیکن کے آصف نے اس ناممکن کو اپنی خوداعتمادی کی بدولت ممکن کردیا۔ بعینہٖ نوشاد نے بھی اس فلم میں پہلی بار وہ تجربہ کر دکھایا جو اس سے قبل شاید ہی کسی کے ذہن میں آیا ہو۔ نوشاد دھن کے پکے اور قسمت کے دھنی تھے دوسرے یہ کہ نئے نئے تجربے کرنے میں انھیں لطف بھی آتا تھا Echosound (گونج دار آواز) کا سودا سر میں سما گیا۔ حالانکہ نغموں کو ECHO کے اسلوب میں ڈھالنا تکنیکی اعتبار سے غیر ترقی یافتہ زمانے میں ناممکن سی بات تھی۔ نوشاد نے اس تکنیک کا پھر بھی استعمال کیا فرق صرف یہ ہے کہ مشین کے بدلے یہ کام انھوں نے باتھ روم سے لیا۔ ریکارڈنگ کے بعد ری مکس کرتے وقت انھوں نے باتھ روم کا استعمال کر کے اس تجربے کو تکمیل تک پہنچایا۔ خصوصاً پیار کیا تو ڈرنا کیا، جب رات ہے ایسی متوالی اور خدا نگہبان ہو تمھارا میں یہ تکنیک نمایاں ہے یہ دونوں مناظر کے آصف نے پانچویں دہائی کے اوائل میں جب کہ رنگین فلموں کا تصور بھی نہیں تھا، رنگین فلمائے تھے۔ اب تو پوری فلم رنگین بنادی گئی ہے۔

نوشاد کی خصوصیات میں سے ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے مروجہ روایت سے انحراف کرتے ہوئے سازوں کی تعداد پر خصوصی توجہ دی بسا اوقات محض دو ایک ساز کے استعمال سے ہی نغموں میں زندگی کی لہر دوڑادی اور جہاں سازوں کی مختلف اقسام کو یک جا کرنے کی ضرورت ہوئی انھوں نے بیک گراؤنڈ ہو یا پلے بیک ہر دو موسیقی کے لیے حسب ضرورت سازوں کا استعمال کیا۔ میرے محبوب تجھے میری محبت کی قسم (میرے محبوب)، سہانی رات ڈھل چکی (دلاری)، کوئی ساغر دل کو بہلاتا نہیں (دل دیا درد لیا) کے برعکس جواں ہے محبت (انمول گھڑی)، ترے صدقے بلم نہ کر کوئی غم (امر)، تیرے پیار میں دل دار (میرے محبوب) دکھ بھرے دن بیتے رے بھیا (مدر انڈیا) پیار کیا تو ڈرنا کیا (مغل اعظم) ملتے ہی آنکھیں دل ہوا دیوانہ (بابل) ایسے نغموں میں مختلف سازوں کا استعمال فنی حسن کا موجب ہوا ہے۔ اسی طرح زندہ باد اے محبت زندہ باد (مغل اعظم) میں حقیقت کا رنگ بھرنے کے لیے کم و بیش سو کورس گلوکاروں کو شامل کیا۔ لیکن اتنی خوبصورت موسیقی اور اتنے بے مثالی سدا بہار نغموں کے باوجود اس سال کا فلم فیر ایوارڈ ٹیکسی ڈرائیور کو دیا گیا جب کہ یہ بھی حقیقت ہے کہ نوشاد ۶۵ فلمیں نہ دے کر صرف دو فلمیں بیجو باورا اور مغل اعظم دے جاتے تو بھی ان کی عظمت میں چار چاند لگا رہتا کیوں کہ فن موسیقی میں ان کی حیثیت سنگِ میل کی ہے ان کی ترتیب دی ہوئی

ان تمام فلموں کی موسیقی، موسیقی نہیں دھنک رنگ ہیں جن کا ہر رنگ اپنے آپ میں مکمل اور ایک دوسرے سے بہتر ہے۔ نوشاد کے علاوہ فلموں میں یہ حسن شنکر جے کشن کی موسیقی میں دکھائی دیتا ہے۔ محمد رفیع اور لتا منگیشکر کی آوازوں کا کماحقۂ بہتر استعمال بھی نوشاد کے علاوہ انہی نے کیا ہے۔ شنکر جے کشن کا ایک کنٹری بیوشن یہ بھی ہے کہ انھوں نے مکیش کی شکل میں عوام کو ایسی نرینہ آواز سے متعارف کرایا جو سب سے منفرد تھی اور خصوصاً راج کپور پر ان کی آواز بجتی بھی بہت تھی لہذا آر کے پروڈکشن کے تحت بننے والی تمام فلموں میں شنکر جے کشن نے اپنی موسیقی کا حسن بکھیر دیا بلکہ شنکر جے کشن کی بعض دھنیں تو ایسی ہیں جن کی مثال پوری فلم موسیقی میں شاید ہی ملے گی۔ میں زندگی میں ہردم روتا ہی رہا ہوں، راجہ کی آئے گی برات، وادیاں میرا دامن، تری پیاری پیاری صورت کو، مجھکو اپنے گلے لگالو، میں گاؤں تم سو جاؤ، اے نرگسِ مستانہ، دل اپنا اور پریت پرائی، کون ہے جو سپنوں میں آیا، بول رادھا بول سنگم، ترا جانا دل کے ارمانوں کا، سب کچھ سیکھا ہم نے نہ سیکھی ہوشیاری، کھلی پلک میں، ہم کالے ہیں تو کیا ہوا، پھر میرا نام جو کر کی وہ ہیر جو رفیع صاحب نے گائی ہے۔ کچھ مخصوص ساز انھوں نے اتنے پیارے اور دل موہ لینے والے استعمال کیے ہیں جو دوسروں کے یہاں ناپید ہیں بعینہ جس طرح پیانو اور ہارمونیم نوشاد سے مختص ہے ان سازوں کا استعمال دوسرے موسیقاروں نے بھی کیا ہے اور ہارمونیم پر دھنیں ترتیب دینے کی روایت صدیوں پرانی بھی ہے لیکن پہلی بار نوشاد نے نہ صرف پیانو کو اس مقصد کے لیے استعمال کیا بلکہ پردۂ سیمیں پر اس کی نمائش کی بنا بھی ڈالی۔ ایسے کتنے نغمے ہیں جو پیانو اور ہارمونیم کے ساتھ فلمائے بھی گئے ہیں۔ دیدار میں ہارمونیم ہی ہارمونیم ہے یہی ساز تمام قوالی نما نغموں میں بھی نمایاں ہے۔ پیانو کا خوبصورت ترین استعمال ملتے ہی آنکھیں دل ہوا دیوانہ کسی کا (بابل) کوئی محبت کرلے اور تو کہے اگر جیون بھر (انداز) اے حسن ذرا جاگ (میرے محبوب)، آج کی رات میرے دل کی سلامی لے لے (رام اور شیام)، کیسی حسین آج بہاروں کی رات ہے (آدمی) وغیرہ متعدد نغموں میں ہوا ہے اسی طرح ستار بھی نوشاد کے آرکیسٹرا کا ایک اہم ساز رہا ہے۔ بلکہ کوہ نور میں اس کا استعمال بڑی فن کاری کے ساتھ اعلا پیرائے میں کیا گیا ہے۔ ڈھل چکی شامِ غم اور جادو گر قاتل کے علاوہ مدھوبن میں رادھیکا ناچے منظر بہ منظر دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔

لیکن نوشاد کا یہ جوہر صرف موسیقی میں ہی نہیں کھلا ہے بلکہ دوسرے شعبوں میں بھی نمایاں ہوا ہے۔ موسیقی میں ان کی ہنروری کی لامحدودیت ان کی خود اعتمادی کی دلیل تھی جو دوسرے شعبوں کا بھی حصہ بنی۔ ان

کا سلیقہ، شعری اور فلم کی اسکرپٹ اور اسکرین پلے میں ان کا ہنر ورانہ دخل اسی جانب اشارہ کرتا ہے۔یہی نہیں فلم سازی میں بھی ان کا حوصلہ اس امر کا ضامن ہے کہ نوشاد عظیم موسیقار ہی نہیں ہمہ جہت فن کار تھے۔

اتر پردیش میں عیدی میلے کی انفرادی اہمیت ہے اور اس کی دھوم بھی رہتی ہے خصوصاً بچوں کے لیے یہ زیادہ خوش کن اور باعث دلچسپی ہوتا ہے فلم میلہ (۱۹۴۸ء) کی کہانی نوشاد کے انہی تاثرات پر مبنی ہے جوان پر عہد طفولیت میں مرتب ہوئے تھے (بحوالہ روزنامہ اخبار سندیش (گجراتی) اتوار ۲۱ رمئی ۲۰۰۶ء ص۴) یہ بات بھی کم لوگ جانتے ہیں کہ نوشاد فلم ساز بھی تھے اور بحیثیت فلم ساز انھوں نے تین فلمیں بابل (۱۹۵۰ء) اڑن کھٹولہ (۱۹۵۵ء) اور مالک (۱۹۵۸ء) بنائیں۔(بحوالہ روزنامہ اخبار گجرات سماچار (گجراتی) جمعہ ۱۲ مئی ۲۰۰۶ء ص۶) اور ہر چند کہ نوشاد نے فلموں کے ذریعے بحیثیت موسیقار ناموری حاصل کی لیکن بہ طور فلم ساز، کہانی کار (مصنف) اور اسکرین پلے بھی وہ فلموں کا حصہ رہے ہیں۔مشہور زمانہ میوزیکل فلم ساز اور آواز کی اسکرپٹ (کہانی) اور اسکرین پلے بھی نوشاد کے ہی خلاقانہ ذہن کی دین ہے۔ویسے میرا خیال ہے کہ کم وبیش ان تمام ہدایت کاروں نے جو نوشاد سے وابستہ رہے، نوشاد کے اس ٹیلنٹ (صلاحیت) سے استفادہ کیا ہے۔ گنگا جمنا کے مصنف ہر چند کہ وجاہت مرزا چنگیزی تھے لیکن اس میں نوشاد کی فکری و حسی توانائیاں بھی کارفرما رہی ہیں۔نیز یہ بھی کہ عموماً فلمو کی اسکرپٹ پر ہدایت کار اور اسکرپٹ رائٹر (مصنف) ہی بیٹھتے ہیں لیکن چوں کہ نوشاد کے اندر ہر چیز کے پس منظر کو سمجھنے اور پھر اسے عمل میں لانے کی خواہش فطرتاً موجود تھی لہذا ہدایت کار کی ایما پر وہ بھی ہمراہ بیٹھتے تھے۔اپنے زمانے کے مشہور فلم ساز ہدایت کار ایس ایم یوسف لکھتے ہیں ''نوشاد کو کہانی کی بھی بہت سوجھ بوجھ تھی۔مالک کے اسکرپٹ پر میرے ساتھ فلم کے مصنف کے علاوہ نوشاد بھی بیٹھتے تھے۔(بحوالہ ماہ نامہ شمع فلم اور ٹی وی نمبر ۱۹۸۸ء ص۷۷) یوسف صاحب کے اسی مضمون سے یہ انکشاف بھی ہوا کہ سنی آرٹ پروڈکشن (مشہور فلم کمپنی) کے دو حصے دار تھے، ایک نوشاد دوسرے سنی مرحوم''۔اگر یہ وہی مشہور فلم ساز ایس یو سنی ہیں تو محولہ بالا تینوں فلموں بابل، اڑن کھٹولہ اور مالک کے علاوہ وہ تمام فلمیں جن میں بہ حیثیت فلم ساز ان کا نام مندرج ہے نوشاد بہ جائے خود ان فلموں کے نصف فلم ساز رہے ہیں گویا نوشاد کے کیریر کا یہ ایک دوسرا پہلو ہے جو تقریباً پردۂ خفا میں تھا۔یہ تمام اوصاف نوشاد کے ساتھ چلے گئے۔فلمیں تو پہلے بھی بنتی تھیں، آج بھی بنتی ہیں اور شاید مستقبل میں بھی یہ سلسلہ جاری رہے گا لیکن نوشاد کے ساتھ موسیقی بول (نغمے) اور آواز کے ایک پورے دور کا خاتمہ ہو گیا۔

۱۹۹۹ء میں نوشاد کے دو میوزیکل البم "میرے سُر اور تیرے گیت" اور "آٹھواں سُر" منظر عام پر آئے۔ یہ دونوں البم نوشاد نے محمد رفیع کو بہ طور خراج عقیدت پیش کیے تھے بلکہ وہ تو رفیع صاحب کو سنگیت کے سات سُروں کے اوپر آٹھواں سُر قرار دیتے تھے۔ اور محمد رفیع کو نوشاد سے زیادہ بھلا کون سمجھ سکتا تھا۔ کیوں کہ اگر نوشاد نے محمد رفیع کے اندرون میں چھپے جوہروں کو نمایاں اور ان کی آواز کی نغمگی کو اپنی دلکش دھنوں کے ذریعے عام کیا تو محمد رفیع نے اپنی آواز کے زیر و بم سے، اس کی حلاوت اور لوچ سے، اس کی رینج اور اس کے سُر تال کے درک سے نوشاد ہی نہیں دوسرے موسیقاروں کی بھی معاونت کی اور ان موسیقاروں کو شہرت کی بلندی اور کامیابی کی معراج تک پہنچایا۔ اس میں اضافہ کیجیے نغمہ نگار کا، کہ موسیقار نغمہ نگار اور گلوکار (گلوکارہ بھی) ایک دوسرے سے اس طرح ہم آہنگ ہوتے ہیں کہ کسی ایک کو الگ کر کے ہم کسی بھی نغمے کا تصور نہیں کر سکتے۔ مثلاً ساحر اور ایس ڈی برمن کا ایک زمانے میں بہت شہرہ تھا اس کمبی نیشن کی ایسی کوئی فلم نہیں جو مقبول عام نہ ہوئی ہو۔ گیت کے بول طرز اور پلے بیک موسیقی ہر سطح پر نغمے فلم کی مقبولیت کے ضامن بن گئے تھے۔ لیکن پیاسا کی زبردست مقبولیت کے باوجود خودداری و خود اعتمادی کا تصادم اس کامیاب جوڑی کے مابین رخنہ انداز ہوا اور نزاع کا سبب بن گیا۔ پھر نزاع کی صورت بھی کیا تھی، برمن مصر تھے کہ طرز اور موسیقی کی بدولت نغمے ہٹ ہوتے ہیں اور ساحر کا استدلال تھا کہ اچھے بول (شاعری) محتاج موسیقی نہیں وہ خود سر چڑھ کر بولتے ہیں۔ حالانکہ یہ دو انتہاؤں کی بات ہے ورنہ کم از کم فلم کی سطح پر تو دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم قرار دیے جائیں گے کیوں کہ فلموں میں کچھ بھی چلتا ہے یہ اپنے اپنے ظرف اور پسند و ناپسند کی بات ہے کہ فلموں کے ذریعے سماج کو کیا دے رہے ہیں۔

شکیل بدایونی نے نوشاد کے لیے سنگھرش تک سنگھرش کیا نغمے لکھے شہرت حاصل کی مقبول ہوئے خوب چلے یہاں تک کہ دونوں ایک دوسرے کا حصہ بن گئے۔ کسی فلم میں نوشاد کی موسیقی ہے تو یہ لازم تھا کہ شکیل ہوں گے ہی۔ لیکن سنگھرش کے بعد شکیل کی جگہ دوسرے نغمہ نگاروں نے نوشاد کے لیے نغمے لکھے لیکن ان نغموں کو وہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی جو شکیل کے وقت تک تھی۔ نوشاد کی عظمت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا تاہم یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ سنگھرش (۱۹۶۸ء) کے بعد نوشاد کی دھنوں پر بھی زوال کے آثار ابھرنے لگے تھے اور کوئی قابل قدر نغمہ اس درمیان میں ایسا نہیں گونجا جس سے نوشادیت نمایاں ہوا ور رتن، انمول گھڑی (ان فلموں میں شکیل نہیں تھے) درد، میلہ، دلاری، انداز، دل لگی، بابل، آن، بیجو باورا، شباب، امر، اڑن کھٹولہ، مدر انڈیا، مغل

اعظم، کوہ نور، گنگا جمنا، میرے محبوب، لیڈر، دل دیا درد لیا، پالکی، رام اور شیام، آدمی جیسی موسیقی والے نوشاد کہیں کھو گئے گو بیک گراؤنڈ موسیقی میں دم خم باقی تھا لیکن نغموں کی اٹھان اب پہلی سی نہ رہی تھی البتہ ٹی وی سیریل ''دی سورڈ آف ٹیپو سلطان'' اور ''اکبر دی گریٹ'' اور آخری فلم تاج محل (۲۰۰۵ء) میں نوشاد کی جلوہ گری عود کر آئی تھی۔ یہاں اس بات کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ ۱۹۴۱ء سے ۲۰۰۵ء تک نوشاد نے پچہتر (۷۵) فلموں کو اپنی روح پرور اور دلکش موسیقی سے آراستہ کیا اور ان پچہتر فلموں میں سے انھیں صرف بیجو باورا (۱۹۵۲ء) کے لیے فلم فیر ایوارڈ دیا گیا۔ یہ بات نوشاد کے مداحوں اور بہی خواہوں کے لیے جتنی افسوس ناک اور حیرت انگیز ہے اتنی ہی نا قابل یقین بھی لیکن ان کے لیے خوشی اور طمانیت کا مقام بھی یہیں ہے کہ پاکستان میں ہندوستانی فلموں کی نمائش کی راہیں ہموار ہوئیں تو سب سے پہلے مغل اعظم اور تاج محل (جدید ۲۰۰۵ء) کی نمائش عمل میں آئی اور یہ دونوں فلمیں نوشاد کی موسیقی سے آراستہ ہیں۔ یہ یقیناً بہت بڑا اعزاز ہے نوشاد کے لیے اور ملک کے لیے بھی۔ ہندوستانی موسیقی کو نوشاد کی ۶۶ سالہ خدمات کے اعتراف میں مختلف اعزازات مثلاً دادا صاحب پھالکے (۱۹۸۱ء) پدم بھوشن اور سنگیت اکادمی (۱۹۹۲ء) (لتا منگیشکر کو پدم بھوشن ایوارڈ ۱۹۸۹ء میں دیا گیا تھا)، اتر پردیش حکومت کی طرف سے اودھ رتن (۱۹۹۳ء) اور حکومت مہاراشٹر کی جانب سے گورو پرشکار (۱۹۹۸ء) سے سرفراز کیا گیا ان کے علاوہ پنڈت دینا ناتھ منگیشکر (لتا منگیشکر آشا بھونسلے کے والد) پرشکار بھی نوشاد کو ملا۔ اس ایوارڈ کو نوشاد صاحب نے غیر معمولی قرار دیا تھا کہ یہ ایک کہنہ مشق موسیقار کے نام سے ہے۔ بااین ہمہ نوشاد کو ہمیشہ اس بات کا ملال رہا کہ موجودہ دور میں موسیقی کے ہندوستانی پن سے عام طور پر موسیقاروں نے دامن بچانے میں اپنا زور صرف کیا ہے اور مانگے کے اجالے سے اس گھر کو روشن کرنے کی ناکام کوشش کی ہے۔ ان کے یہ چار مصرعے اسی خیال کے ترجمان ہیں۔

ابھی سازِ دل میں ترانے بہت ہیں
ابھی زندگی کے بہانے بہت ہیں
درِ غیر پر بھیک مانگو نہ فن کی
جب اپنے ہی گھر میں خزانے بہت ہیں

بلکہ ایک وقت وہ بھی آیا جب دل برداشتہ ہو کر انھوں نے یہاں تک کہہ دیا کہ فلموں کا موجودہ دور مغربی اثرات سے بے نور ہوا جا رہا ہے تاریکیوں کا دور دورہ ہے۔ کہانی پلاٹ نغمہ موسیقی ہر سطح پر مغربیت حاوی

ہے ہندوستانی پن کے فقدان نے ہندوستانی فلموں کو بے روح کر دیا ہے انجام کار کامیاب فلموں کا فی صد روز بہ روز کم ہوتا جا رہا ہے۔ حالانکہ اتنا تو وہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ موجودہ سنگیت کار باصلاحیت اور ہنرور ہیں لیکن اپنی صلاحیت کو اگر وہ ہندوستانی موسیقی کی طرف موڑ دیں تو شاید ہندوستانی فلم بلکہ ہندوستانی موسیقی کو ایک نئی اور روشن جہت دے سکتے ہیں۔ لیکن افسوس کہ فی زمانہ موسیقی کا جو مزاج اور رنگ ڈھنگ ہے اس نے نہ صرف ہندوستان کی بو باس کو مغرب کی مسموم فضا سے مکدر کر دیا ہے بلکہ اپنے Talent (صلاحیت، ہنر) کو بھی مجروح کیا ہے۔ نوشاد نے اپنے دلی جذبات، اپنی محسوساتی کیفیات اور اپنی زندگی بھر کے تجربات اپنی خود نوشت میں محفوظ کر دیے ہیں۔ یہ خود نوشت بالاقساط ماہ نامہ شمع دہلی میں شائع بھی ہو چکی ہے۔ اس سے نہ صرف نوشاد کے کارہائے نمایاں اور فلموں کو ان کی دین کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ موسیقی کے بدلتے ہوئے رجحانات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

ان کے انتقال سے ملک کا جو نقصان ہوا ہے اور فلم میں جو خلا پیدا ہوا ہے ظاہر ہے اس کا پُر ہونا ممکن نہیں۔ اور ہر چند کہ زندگی کا کاروبار چلتا رہے گا اور زمانہ بھی اپنی چال چلتا رہے گا، لوگ آتے اور جاتے رہیں گے لیکن نوشاد پھر نہ آئیں گے اور یوں بھی بقول لتا منگیشکر کلاسیکل میوزک کا یگ آج (جمعہ ۵ مئی ۲۰۰۶ء) ختم ہو گیا''۔

اخیر میں ان فلموں کا ذکر جن کی موسیقی نوشاد کی ستاسی سالہ زندگی کا ثمر ہے۔ بڑودہ (گجرات) کے دو مشہور گجراتی اخبارات روز نامہ سندیش اور روز نامہ گجرات سماچار نے پورے ہفتے بھر یعنی ۵ر مئی (نوشاد کا یوم ارتحال) سے ۱۲ مئی تک نوشاد سے متعلق منفرد معلوماتی مضامین اور مختلف اقوال و بیانات شائع کیے۔ انہی میں نغموں کی طویل فہرست کے علاوہ سال در سال فلموں کی فہرست بھی شامل ہے لیکن ہر دو اخبارات کی اس فہرست میں چند غلط فہمیاں بھی در آئی ہیں اور بعض کے سنین میں اختلاف ہے۔ گجرات سماچار کی فہرست میں بارہ دری (۱۹۵۵ء) کو بھی نوشاد کی فلموں میں شمار کیا گیا ہے جب کہ اس فلم کے موسیقار ناشاد تھے۔ نوشاد اور ناشاد کے اس باریک فرق کو مدیر سمجھ نہ پائے لہٰذا شاملِ فہرست کر دیا۔ علاوہ ازیں ایک فہرست انٹرنیٹ سے بھی حاصل ہوئی ہے جسے نوشاد کے ایک Fan (مدّاح) سمیع الدین محمد نے مرتب کی ہے (اس کا ذکر درمیانِ مضمون کیا جا چکا ہے) لیکن یہ فہرست ۱۹۹۰ء تک کی فلموں پر مشتمل ہے۔ ان تینوں فہرستوں کے تقابل و توازن کے بعد میں نے اپنے تئیں کوشش کی ہے کہ ان فہرستوں سے ایک نئی مگر جامع فہرست ترتیب دے دوں اور اس

کے لیے میں نے سندیش اخبار کو بنیاد بنایا ہے کہ ان کی مرتب کردہ فہرست قدرے معتبر معلوم ہوتی ہے بااین ہمہ گجرات سماچار اور سندیش کی فہرستوں میں ایک اہم تفریق یہ بھی ہے کہ کچھ فلمیں گجرات سماچار میں مذکور ہیں تو سندیش میں نہیں اور کچھ سندیش میں مندرج ہیں تو گجرات سماچار میں نہیں۔ مثلاً کنچن (۱۹۴۱ء)، اعلان (۱۹۴۷ء)، مائی فرینڈ (۱۹۷۴ء)، پان کھائے سیاں ہمار (بھوج پوری ۱۹۸۲ء)، دھونی (ملیالم ۱۹۸۹ء)، اور تیرے پائل میرے گیت (۱۹۹۲ء) کا ذکر سندیش کے علاوہ سمیع الدین محمد کی فہرست میں بھی ہے (آخر الذکر کے علاوہ) مگر گجرات سماچار کی فہرست میں نہیں ہے۔ اسی طرح چار چاند (۱۹۵۳ء)، دروازہ (۱۹۵۴ء)، شہزادی (۱۹۵۵ء)، ذرا بچ کے (۱۹۵۹ء)، شری مان عاشق (۱۹۹۳ء) اور لے چل اپنے سنگ (۲۰۰۰ء)، گجرات سماچار کی فہرست میں تو مندرج ہیں۔ سندیش اور سمیع الدین محمد کی فہرست (آخر الذکر دونوں فلموں کو چھوڑ کر) میں نہیں ہیں۔ اس لحاظ سے بھی غور کریں تو سمیع الدین محمد اور سندیش کے اندراج میں فلم اور سنین ہر دو صورت میں اختلافات کی گنجائش کم ہے۔ ترتیب فہرست کے سلسلے میں سندیش کو پیش نظر رکھنے کی ایک اہم وجہ یہ بھی ہے۔

ذیل میں فلموں کے نام کے ساتھ سال اور تعداد نغمہ (سمیع الدین محمد کی فہرست سے ماخوذ) مندرج کیے جاتے ہیں تاکہ نوشاد کے فکر و فن کی وسعت و ہمہ گیری اور بلندی و پختگی کا علم اور ان کی طبعیت کی جولانی اور کہنہ مشقی کا اندازہ ہو سکے۔

فلم	سال	تعداد نغمہ	نغمہ نگار	گلوکار/گلوکارہ
۱-پریم نگر	۱۹۴۰ء	۱۳	ڈی این مدھوک	
۲-کنچن	۱۹۴۱ء			
۳-مالا	,,	۱۵		
۴-درشن	,,	۱۳		
۵-نئی دنیا	۱۹۴۲ء	۱۲		
۶-اسٹیشن ماسٹر	,,	۱۳		
۷-شاردا	,,	۱۰		ثریا کی اولین فلم
۸-نمستے	۱۹۴۳ء	۱۰	ڈی این مدھوک	

فلم	سال	گانے	نغمہ نگار	کیفیت
۹-قانون	,,	۸		
۱۰-سنجوگ	,,	۹		
۱۱-پہلے آپ	۱۹۴۴ء	۱۱		محمد رفیع کی پہلی فلم
۱۲-جیون	,,	۱۱		
۱۳-گیت	,,	۷		
۱۴-رتن	,,	۱۰	ڈی این مدھوک	زہرہ بائی انبالے والی، سریندر
۱۵-سنیاسی ۱۹۴۵ء	۱۹۴۵ء	۹		
۱۶-شاہ جہاں	,,	۱۰	مجروحؔ سلطان پوری کی اولین فلم	کے ایل سہگل، محمد رفیع
۱۷-قیمت	۱۹۴۶ء	۱۱		
۱۸-انمول گھڑی	,,	۱۲	تنویر نقوی	نور جہاں، کے ایل سہگل، ثریا
۱۹-درد	۱۹۴۷ء	۱۰	شکیل بدایونی	اوما دیوی (ٹن ٹن) کی اولین فلم، شمشاد بیگم، ثریا
۲۰-ناٹک	,,	۱۰	,,	
۲۱-اعلان	,,	۱۰		
۲۲-انوکھی ادا	,,	۱۲		
۲۳-میلہ	۱۹۴۸ء	۱۱	شکیل بدایونی	محمد رفیع، شمشاد بیگم
۲۴-چاندنی رات	۱۹۴۹ء	۱۰	شکیل بدایونی	لتا منگیشکر کی اولین فلم
۲۵-دل لگی	,,	۱۲	شکیل بدایونی	محمد رفیع ثریا شمشاد بیگم شیام

۲۶-دلاری	"	۱۲	شکیل بدایونی	محمد رفیع
۲۷-انداز	"	۱۰	مجروح سلطانپوری، خمار بارہ بنکوی	محمد رفیع لتا منگیشکر مکیش شمشاد بیگم
۲۸-بابل	۱۹۵۰ء	۱۲	شکیل بدایونی	طلعت محمود محمد رفیع مکیش شمشاد بیگم لتا منگیشکر
۲۹-داستان	"	۹	شکیل بدایونی	محمد رفیع
۳۰-دیدار	۱۹۵۱ء	۱۰	شکیل بدایونی	محمد رفیع شمشاد بیگم لتا منگیشکر
۳۱-جادو	"	۹	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر شمشاد بیگم
۳۲-آن	۱۹۵۲ء	۱۰	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر شمشاد بیگم
۳۳-دیوانہ	"	۹	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر
۳۴-بیجو باورا	"	۱۱	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر استاد امیر خاں پنڈت ڈی وی پلسکر شمشاد بیگم
☆۳۵-چار چاند	۱۹۵۳ء			
۳۶-شباب	۱۹۵۴ء	۱۲	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر
۳۷-امر	"	۱۰	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر
☆۳۸-دروازہ	"	--	خمار بارہ بنکوی	
۳۹-اڑن کھٹولہ	۱۹۵۵ء	۱۲	شکیل بدایونی	محمد رفیع شمشاد لتا

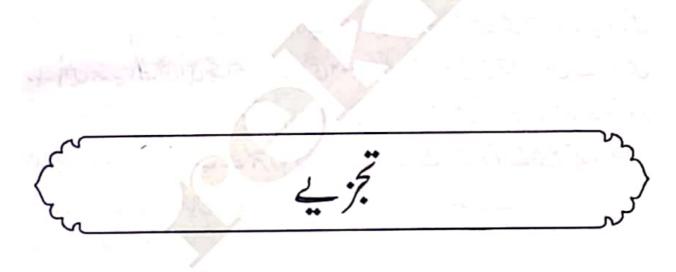
☆۴۰-شہزادی	,,	--	شکیل بدایونی	
۴۱-مدرانڈیا	۱۹۵۷ء	۱۲	شکیل بدایونی	لتا منگیشکر محمد رفیع منا ڈے
۴۲-سوہنی مہیوال	۱۹۵۸ء	۱۱		مہندر کپور کی اولین فلم
☆۴۳-ذرا بچ کے	۱۹۵۹ء	-	-------	-----
۴۴-مغل اعظم	۱۹۶۰ء	۱۲	شکیل بدایونی	لتا محمد رفیع شمشاد بیگم بڑے غلام علی خاں
۴۵-کوہ نور	۱۹۶۰ء	۱۰	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر آشا بھونسلے
۴۶-گنگا جمنا	۱۹۶۱ء	۸	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا ہیمنت کمار
۴۷-سن آف انڈیا	۱۹۶۲ء	۹	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر اوشا ماتھر
۴۸-میرے محبوب	۱۹۶۳ء	۹	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر آشا بھونسلے
۴۹-لیڈر	۱۹۶۴ء	۹	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر آشا بھونسلے
۵۰-دل دیا درد لیا	۱۹۶۶ء	۸	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر آشا بھونسلے
۵۱-ساز اور آواز	۱۹۶۶ء	۱۰	خمار بارہ بنکوی	محمد رفیع لتا منگیشکر آشا بھونسلے
۵۲-پالکی	۱۹۶۷ء	۹	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر سمن کلیانپور منا ڈے
۵۳-رام اور شیام	۱۹۶۷ء	۶	شکیل بدایونی	رفیع لتا آشا مہندر کپور

فلم	سال	نغمے	نغمہ نگار	گلوکار
۵۴-آدمی	۱۹۶۸ء	۶	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر طلعت محمود مہندر کپور
۵۵-سنگھرش	۱۹۶۸ء	۷	شکیل بدایونی	محمد رفیع لتا منگیشکر
۵۶-ساتھی	۱۹۶۸ء	۷	مجروح سلطان پوری	لتا مکیش سمن کلیانپور
۵۷-گنوار	۱۹۷۰ء	۶	راجندر کرشن	محمد رفیع لتا منگیشکر
۵۸-پاکیزہ	۱۹۷۱ء	۳	مجروح، کمال امروہی، کیفی، کیف بھوپالی (اس فلم کے بقیہ نغمے غلام محمد کے مرتبہ ہیں)	محمد رفیع لتا منگیشکر
۵۹-تانگے والا	۱۹۷۲ء	۶		
۶۰-آئینہ	۱۹۷۴ء	۵		
۶۱-مائی فرینڈ	۱۹۷۴ء	۵		
۶۲-سنہرا سنسار	۱۹۷۵ء	۵		
۶۳-پان کھائے سیاں ہمار	۱۹۷۸ء (بھوجپوری)	۵		
۶۴-چمبل کی رانی	۱۹۷۹ء	۴		
۶۵-دھرم کانٹا	۱۹۸۲ء	۵		
۶۶-محبت اور خدا (لو اینڈ گاڈ)	۱۹۸۶ء	۱۰		محمد رفیع لتا طلعت محمود
۶۷-ذھونی (ملیالم)	۱۹۸۸ء	۸		
۶۸-آواز دے کہاں ہے	۱۹۹۰ء			
۶۹-تیرے پائل میرے گیت	۱۹۹۲ء			
☆۷۰-شری مان عاشق	۱۹۹۳ء			
۷۱-گڈو	۱۹۹۵ء			
☆۷۲-لے چل اپنے سنگ	۲۰۰۰ء			
۷۳-تاج محل	۲۰۰۵ء			

ان کے علاوہ ایک اور فلم حبہ خاتون بھی ہے مگر اس کا ذکر کسی بھی فہرست میں نہیں ہے البتہ نوشاد نے محمد رفیع سے متعلق اپنے مضمون بعنوان 'یہ پوری دنیا کا غم ہے' میں اس کا ذکر کیا ہے کہ''------پچھلے دنوں زیر تکمیل فلم حبہ خاتون کی ریکارڈنگ کے لیے ان سے (رفیع صاحب سے) کہا ---دھن راگ ونتی میں تھی----جسے علی سردار جعفری نے لکھا تھا، بول تھے''جس رات کے خواب آئے ان خوابوں کی رات آئی''۔(مضمون مشمولہ ماہ نامہ محل دہلی مدیر نازش انصاری پہلا سال ساتواں شمارہ نومبر ۱۹۸۰ء ص ۳۲-۳۳)

دور درشن کی اطلاع مورخہ ۵رمئی ۲۰۰۶ء کے مطابق پچہتر (۷۵) فلمیں نوشاد کی موسیقی سے آراستہ ہیں۔ سندیش نے دوئی وی سیریل دی سورڈ آف ٹیپو سلطان اور اکبر دی گریٹ کے علاوہ ۶۷ فلموں کا ذکر کیا ہے اگر ☆ گجرات سماچار والی چھے (۶) فلمیں نوشاد کی تسلیم کرلیں تو کل تعداد تہتر (۷۳) ہوتی ہے نیز داستانِ نوشاد (نوشاد پر ہندی میں پہلی کتاب، جس کا مراٹھی ترجمہ ششی کانت کنیکر نے کیا ہے) کے حوالے سے سمیع الدین محمد نے لکھا ہے کہ نوشاد نے دھونی کے علاوہ دوسری ملیالم فلم میں بھی موسیقی ترتیب دی ہے۔ اگر ایک فلم بھی تسلیم کرلیں تو یہ تعداد ۷۴ ہو جاتی ہے اور پھر حبہ خاتون کی شمولیت کے بعد پچہتر (۷۵) کے تعداد پوری ہو جاتی ہے جن میں سے پانچ فلمیں بوجوہ منظر عام پر نہ آسکیں گویا ستر (۷۰) فلموں کی نمائش عمل میں آئی جن میں سے دو (۲) ڈائمنڈ نو (۹) گولڈن اور چھے (۶) سلور جوبلی ہوئیں اور بقول دلیپ کمار دوسری فلمیں تو دوسرے موسیقاروں کے ذریعے چل سکتی تھیں لیکن بیجو باورا، مغل اعظم اور کوہ نور نوشاد کے بغیر چل ہی نہیں سکتی تھیں۔(انٹرویو مورخہ ۵رمئی ۲۰۰۶ء این ڈی ٹی وی انڈیا) لیکن میرا استدلال ہے کہ نوشاد کی اہمیت فلموں کی تعداد یا نغموں کے شمار کے سبب سے نہیں ہے بلکہ موسیقی کے رموز ونکات سے ان کی آگاہی اور والہانہ لگاؤ اور فن موسیقی سے ان کے جذباتی رشتے ان کی عظمت کے ضامن بنے ہیں۔ نت نئی فکری کاوشیں اور جدید سے جدید تر کی تلاش اور تجسس میں ان کا انہماک دوسرے موسقاروں کے لیے مشعل ہدایت اور عام فنکاروں اور موسیقی سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے آئیڈیل کے طور پر کام کرتا رہے گا۔ تاہم یہ بات بھی اتنی افسوس ناک ہے کہ ان کے انتقال کے بعد ٹی وی کی خبروں کے مطابق فلمی شخصیتوں میں سے دلیپ کمار، سائرہ بانو، دھرمیندر، گوندا اور انہی جیسے معدودے چند اشخاص ہی پرسہ دینے آئے اس فہرست میں مزید کچھ اور نام کا اضافہ ہوسکتا ہے لیکن مجموعی طور پر اپنی پوری زندگی فلموں کی نذر کردینے والے اس عظیم فن کار کے لیے نہ لائیو کو

رنج ہوا نہ فلمی ہستیوں نے دو قدم جنازے کے ساتھ چلنا گوارہ کیا حتیٰ کہ جن ریکارڈ کمپنیوں نے نوشاد کی بدولت کروڑوں روپے کمائے ان کا کوئی نمائندہ بھی نظر نہیں آیا ہاں اگر کوئی بڑا سیاست داں یا سرمایہ دار یا کوئی بڑی شخصیت ہوتی تو شاید تمام کیمرے والے صف بہ صف نظر آتے ۔ گجراتی نیوز پیپر گجرات سماچار نے لکھا ہے کہ کم نصیب نوشاد کے وقت دو سو اشخاص شریک ہوئے شاید اس لیے کہ ٹی وی پر بہتر کوریج کے لیے امیتابھ، امر سنگھ اور بچن کا ہونا ضروری ہے ان جیسی ہستیاں نوشاد کو خراج عقیدت کو پہنچتیں تو شاید تمام ٹی وی چینل والے صف بند ہوتے ۔ (سنیچر ۶ رمئی ۲۰۰۶) اسے ہندوستان کا المیہ اور فن و فن کار کی ناقدری سے تعبیر کرنا شاید غلط نہ ہوگا کیوں کہ اس طرح کے رویے نہ صرف فن کاروں کی بے قدری کا سبب بنتے ہیں بلکہ تہذیبی قدروں کے بکھرنے کا موجب بھی بن جاتے ہیں اور نوشاد ایسے عظیم المرتبت فن کار کے سلسلے میں بھی یہی رویہ روبہ عمل رہا۔ بااین ہمہ یہ بات بھی اپنی جگہ اہم ہے کہ ۵ رمئی ۲۰۰۶ء کو کم وبیش تمام ٹی وی چینل والوں نے ہر خبر میں نوشاد پر خصوصاً توجہ دی گرچہ ایک ہی پروگرام بار بار لگاتار پیش کیا۔ اس ضمن میں گجرات کے اخبارات کا کردار شاید پورے ہندوستان میں سب سے بہتر رہا کہ انھوں نے پورے ہفتے نوشاد پر گوشے شائع کیے اور ہنوز یہ سلسلہ جاری ہے اور میرے خیال میں نوشاد کے لیے یہی بہتر اور سچی خراجِ عقیدت ہے۔

تجزیے

بدلی کا چاند: جوشؔ ملیح آبادی

بدلی کا چاند جوش ملیح آبادی کی نمائندہ نظموں میں سے ایک ہے اس میں بدلی اور چاند کے حوالے سے انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے حالانکہ اس میں فکر سے زیادہ جذبے کی فراوانی ہے اور خیالات کی تکرار بھی جابہ جا دکھائی دیتی ہے لیکن انقلابی گھن گرج والے آہنگ کی جگہ رواں بحر اور رومانوی لب ولہجہ کے ذریعہ تشبیہات واستعارات کے تسلسل میں زندگی کے تجربات عام فہم کر کے پیش کیے گئے ہیں۔

اس علامتی نظم میں جوشؔ نے چاند کو انسانی زندگی کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے کہ چاند جس طرح بادلوں کی گردشوں کے باوجود نور بار رہتا ہے اور پھر گہرے بادلوں میں گھر کر ظلمتوں کا شکار بھی ہوتا ہے اسی طرح انسان کی اپنی تمام تر صلاحیتوں، تحفظاتی کوششوں اور فکر وخیال کی وسعتوں کے باوجود زندگی کے آلام و مصائب، سماجی ناہمواریاں اور زمانے کی چیرہ دستیاں ترقی میں حائل ہوتی ہیں لیکن انسان کو ایک تجربہ بھی دے جاتی ہیں جس کے زیراثر وہ ان صعوبتوں کو لحاتی تصور کرتا ہے اور زندگی کی خوش گواری کے لیے کوشاں ہو جاتا ہے گویا چاند کی علامت میں انسانی فطرت کی عکاسی اور انسانی زندگی کے نشیب وفراز کی غمازی جوشؔ کا مقصد ہے اور محض اٹھارہ مصرعوں کی محدود وسعت میں اپنے مخصوص اسلوب کے ذریعے اس کی تکمیل کی کوشش کی ہے اور میرا استدلال ہے کہ جوشؔ اس میں کامیاب بھی ہیں کیوں کہ حسّی اور بصری پیکروں کی مدد سے نظم میں نغمگی، لطافت اور شگفتگی کا جو عنصر پیدا ہوا ہے وہ جوش کے منفرد اسلوب کا ہی نمائندہ ہے مثلاً

ع خورشید وہ دیکھو ڈوب گیا ظلمت کا نشاں لہرانے لگا

ع مہتاب وہ ہلکے بادل سے چاند کے ورق برسانے لگا

یہ بہ ظاہر سیدھی سی بات ہے کوئی بھی کہہ سکتا ہے لیکن ان پیکروں کے تسلسل میں نظم کی ارتقائی تشکیل سب کے بس کی بات نہیں۔ یہی پیکر تاثر پاروں کی شکل میں نظم کو معتبر بھی کرتے ہیں اور نشاطِ زیست کا سامان

بھی پیدا کرتے ہیں۔ہاں اتنا تو سبھی تسلیم کریں گے کہ جوشؔ کے یہاں بار بار ایک ہی خیال کی تکرار یا ایک ہی بات کو مختلف انداز سے پیش کرنے کا رویہ نظم کو آگے بڑھنے سے روکتا ہے۔خود بھلے ہی آگے بڑھتے جائیں لیکن نظم آگے نہیں بڑھے گی تاہم قدرتِ بیان اور ندرتِ خیال کے لحاظ سے معاصر و مابعد شعراء میں جوشؔ یقیناً منفرد و ممتاز ہیں۔بدلی کا چاند کے ضمن میں کم از کم یہ بات بلا تردید کہی جا سکتی ہے۔ بااین ہمہ جوشؔ نے جو مضمون اٹھایا ہے اس میں انسانی زندگی اپنی مختلف جہات کے ساتھ جلوہ گر ہے۔یہاں جوشؔ نے اپنے وسیع تجربے اور عمیق مشاہدے دونوں سے استفادہ کیا ہے اور دونوں کی آمیزش سے اس نظم کا خاکہ بھی تیار کیا ہے مثلاً یہ شعر

لو ڈوب گیا پھر بادل میں، بادل میں وہ خط سے دوڑ گئے
لو پھر وہ گھٹائیں چاک ہوئیں، ظلمت کا قدم تھرّانے لگا

اس میں انسانی زندگی کے مثبت اور منفی (یعنی خوشی و غم اور آزادی و غلامی) دونوں پہلوؤں کو مختلف تشبیہوں اور استعاروں کی مدد سے اجاگر کیا گیا ہے کہ انسانی زندگی میں اگر ایک طرف خوشیوں کی شمعیں فروزاں ہوتی ہیں تو دوسری جانب غم کی تاریکیاں بھی رقصاں ہوتی ہیں گویا خوشی و غم کا پہلو بہ پہلو کبھی ختم نہ ہونے والا سلسلہ جاری رہتا ہے جو چاند کے بادلوں کی اوٹ میں جانے اور اس سے آزاد ہونے سے ہویدا ہے۔یعنی غالب کی زبان میں ع

موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

کے مصداق جس طرح چاند اور بدلی کا چولی دامن کا ساتھ ہے اسی طرح خوشیوں کے دوش بہ دوش غم کا وجود بھی انسانی زندگی کا ناگزیر حصہ ہے۔اور دراصل اس غم کی بدولت ہی خوشیوں کی راہوں کا تعین بھی ہوتا ہے اور یہی غم زندگی میں سنجیدگی، دل کشی اور خوش گواری کا سبب بھی بنتا ہے۔

جوشؔ بنیادی طور پر حسن کے شاعر ہیں۔اسی لیے ان کی شاعری میں حسن اپنی تمام تر جلوہ سامانیوں اور حسن کاریوں کے ساتھ موجود ہے۔لہٰذا اگر ایک طرف صبح کی صباحت اور دلکشی اور شبنم آلود فضائیں شاعر کو زندگی کی توانائیوں سے معمور کرتی ہیں تو دوسری جانب شام کی شفق اور اس سے پیدا ہونے والی سرشاری کی کیفیت اور مست کن ہواؤں کی بیتاب لہریں ذہن و دل کو یک گونہ سکون بخشنے والی تازگی اور سرمستی سے ہم کنار کرتی ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ فطرت سے وابستگی اور لگاؤ کی جو رنگا رنگ تصویریں ان کے یہاں ملتی ہیں ان کی مدد سے وہ نہ صرف حیاتِ انسانی کے سربستہ رازوں کو کھولتے چلتے ہیں بلکہ اسی احساسِ جمال کی بدولت وہ انسان کے اندر موجودہ تعمیری صلاحیتوں کو منظر بہ منظر نمایاں بھی کرتے ہیں گویا تمثال در تمثال تصویریں سجانے کا ہنر بھی جوش کی اہم خصوصیت ہے لہٰذا کہہ سکتے ہیں کہ جوشؔ کے یہاں ثبوتِ حق کے لیے صبح کو کافی سمجھنے کا نظریہ ان کے تصورِ حسن کا ہی ترجمان ہے اور بدلی کا چاند جیسی مناظرِ فطرت سے مملو نظموں کے ایک خاص مرتبہ و عظمت حاصل کرنے کا سبب بھی شاید یہی ہے۔ اسے جوشؔ کے اسلوب کی رنگارنگی سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ لیکن جوش کا طریقۂ اظہار جو بھی ہو ادب کی افادیت اور مقصدیت ان کے پیشِ نظر ضرور رہتی ہے چنانچہ اس نظم کے ذریعے یہ احساس بھی ابھرتا ہے کہ انسان چاہے تو اپنی کوششوں سے اپنی زندگی کی خوش حالی کا خود ضامن بن سکتا ہے اس لیے اور بھی کہ وہ اشرف المخلوقات ہی اسی لیے ہے کہ تسخیرِ کائنات کے جوہر اس میں پوشیدہ ہیں اور وہ اپنے جہد و عمل سے انفرادی ہی نہیں اجتماعی خوش حالی کا بھی ذریعہ بن سکتا ہے۔ اور اگر چاند کے روشن پہلوؤں کو سامنے رکھیں تو یہ بات وضاحت طلب بھی نہیں رہے گی مثلاً

ع   گردوں پہ جو آیا تو گردوں دریا کی طرح لہرانے لگا

ع   پردہ جو اٹھایا بادل کا دریا پہ تبسم دوڑ گیا

یہاں استعاروں کی مدد سے انسانی زندگی کے جن پہلوؤں کو روشن کیا گیا ہے ان میں فلاح و بہبود کا عنصر سب سے قوی ہے نیز یہ استعارے پیکر تراشی میں بھی معاون ہوئے ہیں اور ان سے تشخص جیسی صفات بھی پیدا کی گئی ہیں۔ یہاں شاعر کا مقصود چاند نہیں ہے بلکہ انسانی فطرت کا مظاہرہ ہے اور اس سے بھی زیادہ ان صلاحیتوں کو اجاگر کرنا ہے جو اس کی زندگی کی ترقی میں نہ صرف معاون و مددگار ہوتی ہیں بلکہ اسے آگے بڑھنے کا حوصلہ بھی بخشتی ہیں۔ اور اگر ہر خوشی کے پس پردہ غم کا عناصر پوشیدہ ہوتا ہے تو ہر غم اپنے ساتھ خوشیوں کی سوغات بھی لاتا ہے اس لیے کہا جائے گا کہ بدلی کے چاند کی طرح انسانی زندگی بھی تقاضائے فطرت کے مطابق نور و ظلمت کی آماجگاہ ہے اور درحقیقت یہی اس نظم کا مرکزی خیال بھی ہے۔ اس نظم میں خوشی و غم کے احساس کے ساتھ جرأت و حوصلے کا پیغام بھی جاری و ساری ہے جس کا ایک سلسلہ تو عمل اور ردِعمل سے وابستہ

ہے اور دوسرا پہلو تسلیم ورضا اور جذبۂ خودی سے متعلق ہے جن کو بروئے کار لا کر انسان نہ صرف منزلِ مقصود سے ہم کنار ہو سکتا ہے بلکہ یہی عناصر اس کی کامیابی کی دلیل بھی بن جا سکتے ہیں۔

اس نظم میں نور، خوشی وامنگ، حرکت وحوصلہ، قوت وآزادی اور جوش وولولہ جیسی صفات کا مظہر ہے اور ظلمت وتاریکی آلام ومصائب، کرب واضطراب، قید وبند اور پستی وتنزلی کا علامتی استعاراتی اظہار ہے۔ لہٰذا اس نظم میں چاند اور بدلی کے ترتیب وتسلسل سے ابھرنے والے حسین مناظر سے لطف اندوز ہونے کا احساس بھی ابھرتا ہے اور اس کی معنیاتی تنظیم کی بدولت حرکت وحوصلہ، ترقی کی خواہش اور زندگی سے محبت کا جذبہ بھی بیدار ہوتا ہے۔

جوش نے انساں کی تڑپتی فطرت کو کاوشِ نور وظلمت اور قید وآزادی کی صفات سے مزین کر کے پیش کیا ہے۔ یعنی جس طرح چاند بادلوں کی سیاہی اور حالات کی دھند کے باوجود نور بار رہتا ہے اسی طرح انسانی زندگی میں بھی تمام تر مسائل ومصائب کے باوجود زندگی کی تابنا کی اور تابناک مستقبل کی آرزومندی اور تڑپ کا احساس جاری رہتا ہے۔

یہ نظم اس اعتبار سے بھی منفرد ہے کہ یہ محض جوش کے نظریۂ انسان اور فلسفۂ حیات کو ہی اجاگر نہیں کرتی بلکہ مشاہدے کی قوت، تجربے کی وسعت اور جذبے کے خلوص کو بھی معتبر کرتی ہے روزمرہ گفتگو میں آنے والے الفاظ اور محاورات کے برجستہ وبرمحل استعمال، تشبیہ در تشبیہ تصویری سلسلے، استعاروں کے ذریعے پیکر تراشی کے عمل، مرکبات کے حسن اور مرقع سازی کی صفات نے بھی اس نظم کو انفرادیت بخشی ہے اور میرے خیال میں انہی امتیازی خصوصیات کی بنا پر ڈاکٹر محمد حسن نے انھیں عہد آفریں شخصیت قرار دیا ہے۔

آوارہ: مجازؔ لکھنوی

پیش نظر نظم آوارہ بہ ظاہر ایک سادہ سی نظم ہے اور عمومی انداز میں پیش بھی کی گئی ہے لیکن بہ باطن اس میں جو جہانِ معنی پوشیدہ ہے وہ مجاز کے نظریۂ انسان کا اشاریہ ہے۔ تاہم یہ انسان سماجی مسائل سے بے نیاز اور زندگی کے تقاضوں سے بے خبر نہیں ہے بلکہ سماج اور زندگی اور زندگی اور اس کے متعلقات کے مابین مساویانہ رشتوں کا آرزومند ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد کا یہ استدلال کہ ''ہم میں سے ہر فرد کی زندگی محض ایک انفرادی واقعہ نہیں ہے، وہ پورے مجموعے کا حادثہ ہے...... یہاں ہماری کوئی بات بھی صرف ہماری نہیں ہوتی۔ ہم جو کچھ اپنے لیے کرتے ہیں اس میں بھی دوسروں کا حصّہ ہے''۔ (انتخابِ غبارِ خاطر، مضمون مشمولہ انتخابِ نثر حصہ دوم، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ص ۵۴-۱۵۳) اسی تصور کو مستحکم کرتا ہے۔

مجاز کی فکر و نظر پر ترقی پسند تحریک کا گہرا اثر رہا ہے اور چوں کہ اس تحریک سے وابستہ فن کاروں نے اجتماعی سماجی اور مجلسی زندگی پر انفرادی زندگی کو فوقیت نہیں دی اور تمام بنی نوع انسان کو ایک اکائی کی شکل میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوششیں کیں لہٰذا انھوں نے اگر اپنے ذاتی آلام و مصائب کا ذکر کیا بھی تو اسے اجتماعی انسان سے وابستہ کر کے دیکھا کیوں کہ یہ انفرادی زندگی بھی اسی اجتماعی اور سماجی زندگی کا غیر منقسم حصہ ہے۔

اس لحاظ سے غور کریں تو اس نظم کا عنوان آوارہ محض اس لیے نہیں ہے کہ شاعر شہر کی جگمگاتی اور جاگتی سڑکوں پر آوارہ پھر رہا ہے بلکہ اس لیے ہے کہ اس میں عصری سماج کی روح اپنی اذیتوں اور کرب ناکیوں کے ساتھ جلوہ گر ہے جسے مجنوں گورکھپوری نے روحِ عصر (ادب اور زندگی) اور مجروح سلطانپوری نے روحِ ساعت (غزل) سے تعبیر کیا ہے اور ہر چند کہ اس نظم کے حوالے سے مجاز نے اپنی روح کی بے سکونی، اپنے کرب و اضطراب اور اپنی زندگی کے پیچ در پیچ مصائب و مسائل پیش کیے ہیں اور دل میں اٹھتے ہوئے طوفان کو لفظوں کا پیکر دیا ہے لیکن یہ استعارہ ہے عام اجتماعی انسان کی ناقدری اور بے بضاعتی کا، ان کی بے کیف اور زخم خوردہ زندگی کا جس کے زیر اثر تنہائی، اداسی، خود کلامی اور سماج سے بے زاری ایسی صفات پیدا ہوتی ہیں اور

کسی بھی شے سے شدید بے زاری بسا اوقات اس کی نابودی کا سبب بھی بن جاتی ہے اور اگر یہ بیزاری سماج اور سماجی نظام سے ہے تو اس کو تبدیل کرنے کی خواہش بغاوت و انقلاب تک بھی پہنچ سکتی ہے۔ مجازؔ کی اس نظم میں انقلابی لے کا اس قدر شدید ہونا تبدیلی کی اسی خواہش کا مظہر ہے یہاں یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ مجازؔ نے انقلاب و بغاوت کے نغمے ضرور الاپے ہیں لیکن یہ نغمے کھردرے یا سپاٹ ہونے کے بجائے نغمہ سنج اور طرب خیز ہیں۔ اس لحاظ سے مجازؔ کو انقلاب کا مطرب و مغنّی کہنا زیادہ مناسب و درست ہے۔

اس نظم کے ذریعہ قاری جس اہم مسئلے سے ابتداءً دوچار ہوتا ہے اس میں تنہائی کا احساس سب سے قوی ہے کہ صنعتی دور اور نام نہاد ترقی یافتہ سماج کا حصہ دار بننے کے باوجود آج کا انسان اجنبی اور بے یار و مددگار جینے پر مجبور ہے۔ زندگی کی تمام تر رنگینیوں اور رعنائیوں کے باوجود حالات کی نیرنگیوں کا شکار ہے۔ اور اگر شاعر اجنبی شہر اور بستیِ غیر میں ناشاد و ناکارہ پھر رہا ہے تو اس کے در پردہ اجنبیت کا وہی احساس کارفرما ہے جو فی زمانہ عام انسانوں کے لیے بلائے جاں بھی اور خودغرضی اور موقع پرستی کا موجب بھی۔ مجازؔ اسی لیے اس استحصال پسند معاشرہ سے نجات کے خواہاں ہیں جس کی بدولت آج کے دور کا سیدھا سادہ انسان گھٹن کا شکار ہو رہا ہے اور جس نظام کی بنیاد بے رحمی، تعصب و تنگ نظری اور نفع نقصان پر قائم ہو اس میں محبت و مروت اور اخلاص و ہم دردی بے معنی سی بات ہوتی ہے۔ لہذا جو نظام انسانی ترقی میں مانع اور حائل ہو اس کا تبدیل ہو جانا بہتر ہے اور ہر چند کہ اس مدنی زندگی میں رات اپنی تاریکیوں اور تنہائیوں کے باوجود دن کے رنگا رنگ تصور سے منور و مزیّن رہتی ہے اور شب و روز کے درمیان حرکت و ہنگامہ اور رنگینی و توانائی کے لحاظ سے بھی فرق بہت کم رہ گیا ہے تاہم ایسے ماحول میں بھی شاعر اگر خود کو یک و تنہا محسوس کرتا ہے تو یہ باور کر لینا چاہیے کہ وہ ایک ایسے نظام کا داعی ہے اور ایسی طرز زندگی کا آرزومند ہے جس پر کسی اور کا نہیں خود کا حق و اختیار ہو۔ ایک دوسرے کے تئیں ہر دل میں اخوت و یگانگت، ایثار و ترحم اور محبت و غم گساری کا جذبہ موجزن ہو۔

اس نظم کا ایک پہلو گرچہ عشق بھی ہے لیکن عشق کا یہ احساس بھی زمانے کی گردشوں اور حالات کی ستم ظریفیوں کی دھند سے مدھم ہو گیا ہے حالانکہ عشق و محبت انسان کی فطری ضرورت ہے لیکن انسانی فطرت سماجی ماحول کے تابع بھی ہے اور جیسا سماج ہوگا ویسی ہی فکر اور ویسی ہی سوچ ہوگی اور عصری ہندوستانی معاشرتی تناظر میں یہ ممکن نہیں کہ انسان علی الاعلان عشق کا اظہار کرے اور سماج سے بغاوت کر جائے لیکن جیسا کہ عرض کیا گیا سماج سے الگ کسی کا اپنا کوئی ذاتی وجود نہیں ہے لہذا کسی بھی طرح کے اقدام سے باز رہنا مجبوری بن

جاتی ہے۔ بے روزگاری اور معاشی بدحالی چھوٹی چھوٹی آرزوؤں اور خوشیوں سے محرومی کا سبب بنتی ہے اور جرائم اور غلط کاریوں کو بھی جنم دیتی ہے۔ حساس طبع اور زندگی کے تئیں مثبت رویہ رکھنے والا شخص ایک طرف سماج کے ان بہیمانہ رویوں کی تاب نہ لا کر گھٹن کا شکار ہوتا ہے اور دوسری جانب ان چیرہ دستیوں کے خلاف احساسِ تنفر غالب آتا ہے۔ گھٹن کا یہی احساس اور نفرت کا یہی جذبہ آوارہ میں تواتر کے ساتھ ابھرتا ہے''اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں'' کا استعمال محض ٹیپ کے مصرعے کے طور پر نہیں کیا گیا ہے بلکہ یہ برانگیختہ جذبات کا اشاریہ بھی ہے اور ذہنی انتشار اور پریشاں قلبی کا استعارہ بھی۔

سوال یہ ہے کہ مجازؔ کے یہاں وہ غیر کون ہے جس کی بستی میں نظم آوارہ کا شاعر مارا مارا پھر رہا ہے، اور آخر کار وہ شہنازِ لالہ رخ کون ہے جس کے کاشانے میں جانے کا ذکر اس نظم میں ہوا ہے۔ کیا یہ کوئی فرضی اور خیالی کردار ہے یا یہ اس عورت کا کردار ہے جو اپنے نفسیاتی جبر کے زیر اثر اپنے دکھ درد کا مداوا شاعر سے قرب میں ڈھونڈتی ہے یا یوں کہیں کہ فلرٹ کرتی ہے لیکن شاعر اس رفاقت کو سچی محبت سمجھ کر گلے لگائے پھرتا ہے اور حقیقت آشنا ہونے کے بعد خود غم ہائے جدائی کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس کا جواب زیادہ صحت کے ساتھ وہی لوگ دے سکتے ہیں جو مجازؔ کی صحبت و معیت کے حصہ دار رہے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن نے مجازؔ سے متعلق اپنی تصنیف غمِ دل وحشتِ دل میں مجمل اشارے کیے ہیں۔ تاہم اس سے جس کردار کا تصور ابھرا ہے وہ اس منزل میں مجازؔ سے مختص نہ ہو کر عمومی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ **ایک کلرک کا نغمۂ محبت** میں میراجیؔ کا یہ خیال ع لیکن میں تو اک منشی ہوں، تو اونچے گھر کی رانی ہے، اسی تصور کو معتبر کرتا ہے۔

لہٰذا کہہ سکتے ہیں کہ یہ نظم ایک شکستہ دل غم زدہ انسان کی فریاد ہے جو غم و غصہ اور جھنجھلاہٹ کی شکل میں ظاہر ہوئی ہے اور سماجی انقلاب کی آرزومندی تک جا پہنچی ہے۔ ظاہر ہے تبدیلی کی خواہش وہی کر سکتا ہے اور وہی اس تبدیلی کی خاطر عمل پیرا بھی ہو سکتا ہے جو اس نظم و ضبط کی گھنگی اور اس کے پس پردہ ہونے والے استحصال اور ظلم و ظلمت پرستی سے باخبر ہے۔ **مفلس کی جوانی اور بیوہ کا شباب** اسی حقیقت اور سماجی کھوکھلے پن کے عکاس ہیں جس کی طرف پریم چند نے گئودان، بیوہ اور نرملا اور دوسرے فن پاروں میں اشارے کیے ہیں یا جس کی تصویر کشی فیضؔ، مجروحؔ، اور اس عہد کے دوسرے شعراء نے کی ہے پھر **مردہ چاند تارے اور پیلا ماہتاب** بھی ہے جو ہر چند کہ ٹوٹتے اور بکھرتے ہوئے نظامِ معاشرت کی علامت کے طور پر لائے گئے ہیں جس میں خوبیاں اور اچھائیاں جو بھی رہی ہوں لیکن عنانِ حکومت جس طبقے کے ہاتھ میں رہی وہ پورے سماج پر حاوی

ہوتا چلا گیا اور عام انسانوں کی خوش حالی کے بجائے اپنے ذاتی اور طبقاتی منفعت کے لیے کار بند ہوا۔ بھوک اور بے کاری عام ہوئی اقتدار کی ہوس، خیر و فلاح کے جذبے پر غالب آئی اور عام انسانوں کی بدحالی کا موجب بن گئی۔

تمناؤں کے بکھرنے اور آرزوؤں کے لٹ جانے کا احساس سینے سے ہوک سی اٹھنے اور چوٹ سی دل پر پڑنے کے تشبیہی پیرائے میں نمایاں کرنے کا مقصد اس کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے کہ ایسا نظامِ زندگی جس میں آرزوئیں پسپا ہو جائیں اور ایسا معاشرہ جس میں قانون و ضابطے کی گرفت خصوصیت کے ساتھ بے کس و نادار عوام پر مضبوط ہو، تبدیل ہو جانا چاہیے۔ یہی ارمان سینے پر دہکی ہوئی شمشیر کے علامتی استعارے میں نمایاں ہوا ہے کیوں کہ آنکھیں خیرہ کر دینے والے راہ کی قمقموں کو قلعہ رونق و رعنائی کے باوجود، زنجیر اور رات کو تمام تر رنگینیوں کے باوجود دن نہیں، دن کی موہنی تصویر کے مانند قرار دینے کا مقصد اس کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے کہ صنعتی ترقی نے شہری زندگی کو رونقیں خواہ کتنی ہی بخشی ہوں لیکن اس کے در پردہ تاریکی اور ظلمت کی ہی حکمرانی ہے۔ علامہ اقبال نے بھی متعدد جگہوں پر اس خیال کا اظہار کیا ہے اور عصری زندگی میں اس کے مضر اثرات کی نشاندہی کی ہے ؎

یورپ میں بہت روشنیِ علم و ہنر ہے
حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات
ظاہر میں تجارت ہے حقیقت میں جوا ہے
سود ایک کا لاکھوں کے لیے مرگِ مفاجات

صدیوں پہلے اسلام نے پاکیزہ سماج اور خوش حال زندگی کے لیے زکوٰۃ اور سود کا تصور پیش کیا تھا۔ اس میں زکوٰۃ کے ذریعے مساوات کے قیام اور سود کے امتناعی حکم کے ذریعے استحصال کے رویے پر قدغن لگانے کا مقصد بالکل کھلا اور صاف تھا۔ ظاہر ہے یہ طریقۂ کار اتنا منضبط ہے کہ اس کا اطلاق نہ صرف ہر زمانے میں ہو سکتا ہے بلکہ ہر زمانے کا سماج اس سے استفادہ کر کے خوش حال اور ترقی یافتہ بھی بن سکتا ہے لیکن فطرت کو سمجھے بغیر اور عام انسانی فلاح کو نظر انداز کر کے حاصل کیا گیا مال و متاع وقتی خوشیوں کا ذریعہ تو بن سکتا ہے دائمی خوش حالی کا موجب نہیں ہو سکتا۔ یہی سبب ہے کہ جس سماج میں عام انسانی زندگی، متعلقاتِ زندگی سے محروم ہو وہاں تبدیلی کا ارمان اور انقلاب و بغاوت کا احساس پیدا ہو کر رہتا ہے۔ مجاز کے یہ باغیانہ تیور ان کی

شاعری میں جا بہ جا نمایاں ہوئے ہیں بالخصوص اس نظم میں یہ تیور اور بھی تند ہو گئے ہیں ؎

جی میں آتا ہے یہ مردہ چاند تارے نوچ لوں
اس کنارے نوچ لوں اور اس کنارے نوچ لوں
ایک دو کا ذکر کیا، سارے کے سارے نوچ لوں

یہ جذباتی ابال یا نعرے بازی نہیں بلکہ مجاز نے یہاں سماجی بے رحمی کو تازیانہ لگانے کا کام کیا ہے کہ مجاز کا یہ ایقان کہ جب پورا نظام ہی عدم مساوات پر قائم ہے اور اس کے تمام اصول وضابطے کھوکھلے اور مردہ ہو چکے ہیں تو بہتر ہے انھیں ہر طرف سے نوچ کر پھینک دیا جائے۔ بااین ہمہ مجاز کو اس بات کا احساس ہے کہ زندگی کے مصائب و مسائل، دلی کرب اور ذہنی اضطراب حرص و طمع کے سبب سے ہیں۔ یہ لالچ اور یہ خواہشات ہی ہیں جو انسان کو در بہ در بھٹکاتی ہیں اور دل و دماغ کو گم کر دیتی ہیں نظیر اکبر آبادی نے بنجارا نامہ میں اس کی وضاحت کی ہے اور جاں نثار اختر کا یہ شعر بھی اسی خیال تقویت دیتا ہے ؎

اسی سبب سے ہیں، شاید عذاب جتنے ہیں
جھٹک کے پھینک دو پلکوں پہ خواب جتنے ہیں

ہر لحہ خواہشوں کا تسلسل، نہ صرف خوشیوں میں رخنہ انداز ہوتا ہے بلکہ سکون کے چند لمحوں کو بھی غارت کر دیتا ہے اور مجاز کے یہاں زنجیر ہوا کا تصور حرص و طمع کے اسی جذبے پر قدغن لگاتا ہے۔

مجاز کے یہاں زندگی کے مثبت رویے کی سب سے قوی صورت تگ و دو اور جہد و عمل کا وہ لامتناہی سلسلہ ہے جو ان کی نظموں اور غزلوں میں رواں دواں ہے۔ آوارہ میں اس کی بہت واضح تصویر ''راستے میں رک کے دم لے لوں مری عادت نہیں'' میں نمایاں ہوئی ہے اور تمام عسرت زدگی اور بے سروسامانی کے باوجود یہ احساس لاشعور سے نکل کر بے پردہ ہو گیا ہے کہ زندگی بہر حال کیسی ہی کیوں نہ ہو اگر جرأت و حوصلہ ہے اور یقین و عمل کی قوت ہے تو ممکن نہیں کہ منزل تک رسائی نہ ہو لیکن یہی حوصلے حالات کی ضربوں سے پست و شکستہ ہونے لگتے ہیں تو تشکیک کا احساس بھی جنم لیتا ہے چنانچہ ہر شے اجنبی اور لایعنی معلوم ہونے لگتی ہے۔ ''اور کوئی ہم نوا مل جائے یہ قسمت نہیں'' اور '' آہ لیکن کون جانے کون سمجھے دل کا حال'' احساسِ شکست کے ہی پرتو ہیں۔ تاہم ہم نوا اگر مقدر نہیں بنتا تو تنہائیاں بھی تو رفیق بن سکتی ہیں کیوں کہ لوٹ جانا بزدلی بھی ہے پست ہمتی بھی

اور خودداری کے منافی بھی۔ عہد وفا مصیبت بھی تبھی بنتا ہے جب عہد وفا کا پاس ہو۔ مجازؔ فطرتاً خوددار بھی تھے حساس بھی تھے اور انا پرست بھی تھے۔ اور اسی خودداری اور انا پرستی نے انھیں پاس دار بنایا۔ اور اسی نے انھیں باعمل بھی کیا اسی کے باعث وہ شکستہ خاطر بھی ہوئے اور اسی کے سبب دل شکستہ بھی۔ مثل مشہور ہے کہ حرکت میں ہی برکت ہے اور زندگی حرکی قوتوں سے معتبر ہوتی ہے اور مجاہدہ زندگی میں توانائی اور قوت کا سبب بنتا ہے تو پھر ضروری ہے کہ سرسید کے **گزرا ہوا زمانہ** اور مجازؔ کی **رات اور ریل** کی طرح گزرے ہوئے وقت سے ناتا توڑ کر آنے والے لمحوں سے رشتہ استوار کریں کہ یہی لمحہ ترقی اور خوش حالی کا ضامن ہے۔ لیکن ایسے جاں سوز اور دل شکن حالات میں مجازؔ ہی کیا کسی بھی فن کار کا بے دست و پا ہو جانا غیر معمولی بات نہیں ہے۔ یہی سبب ہے کہ مجازؔ اس موڑ پر بھی انجانے خوف کے احساس سے دوچار اور تذبذب کا شکار ہوئے ہیں اس کی بنیادی وجہ وہ سوچ ہے جس کے زیر اثر محض اقتدار کی بحالی کے لیے طبقاتی کش مکش کو ہوا دی جاتی ہے۔ آوارہ کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے، اور ایسی صورت میں کوئی بھی فنکار کچھ نہ بھی کرے تو بھی اپنے قلم کو تحریک تو دے ہی سکتا ہے لیکن جب تک شاعر یا ادیب خود کو پگھلتی ہوئی زندگی کا حصہ نہیں بناتا یا دل سوز و جاں گسل حالات کو خود پر طاری نہیں کر لیتا نہ فکر میں قوت آئے گی نہ احساس میں شدت پیدا ہو گی اور اس تضاد کا جتنا واضح تصور مجازؔ کی اس نظم میں ملتا ہے وہ دل و جگر کو پگھلائے اور جان کو جلائے بغیر ممکن نہیں ۔

مفلسی اور یہ مظاہر ہیں نظر کے سامنے

سیکڑوں سلطانِ جابر ہیں نظر کے سامنے

سیکڑوں چنگیز و نادر ہیں نظر کے سامنے

یہاں چنگیز و نادر، محض تاریخی کردار کی حیثیت سے نہیں آئے ہیں بلکہ یہ علامت ہیں ان تمام چنگیزی اور نادر شاہی رویوں کی، جن کے انسانیت کش کردار تاریخ کے صفحات پر بدنما داغ کی طرح موجود ہیں۔ جرمنی کا ہٹلر، برطانیہ کا جنرل ڈائر، روس کا اسٹالن، امریکہ کا جارج بش اور اسرائیل کا ایریل شیرون جیسے کردار چنگیز و نادر کی ہی تبدیل شدہ صورتیں ہیں جو ہر دور میں انسانی جان و مال کی ہلاکت کا سبب بنتے رہے ہیں۔ ہر دور میں اپنی دولت و حکومت کی توسیع، اپنے خود ساختہ وقار و اعتبار کے قیام، اپنی انا کی تسکین اور اپنے سیاسی استحکام کی خاطر نسلی، مذہبی اور طبقاتی امتیاز کو ہوا دیتے ہیں اور مختلف ممالک کے مابین نفرت و عداوت کی دیوار کھڑی کر دیتے ہیں۔ یہاں سیکڑوں کا لفظ استعمال کر کے مجازؔ نے ایک طرف اس تصور کو لامحدود کر دیا اور

دوسری جانب اس کو وسیع تر مفہوم دے کر پوری انسانی تاریخ سے بھی وابستہ کر دیا۔ یہی سبب ہے کہ اس مقام تک آتے آتے ان کا لب ولہجہ قدرے تلخ ہو کر انقلابی آہنگ سے جا ملا ہے اور استحصال پسند قوتوں کے خلاف نفرت و بغاوت کے جذبے تک پہنچ گیا ہے ؎

بڑھ کے اس اندر سبھا کا ساز و ساماں پھونک دوں
اس کا گلشن پھونک دوں اس کا شبستاں پھونک دوں
تختِ سلطاں کیا؟ میں سارا قصرِ سلطاں پھونک دوں

اندر سبھا کا ساز و ساماں اور گلشن و شبستاں پھونکنے کا جذبہ مجازؔ کے خوش حالیِ عوام کے ارمان کو مہیز کرتا ہے۔ یہاں اندر سبھا، اہلِ اقتدار کی اور ساز و ساماں اور گلشن و شبستاں، سامانِ عیش و نشاط اور خوبصورت خواب گاہوں کی علامت ہے جس کی بقا کی خاطر اہلِ اقتدار کچھ بھی کر گزرنے سے دریغ نہیں کرتے۔ حالانکہ یہاں مسئلہ صرف تختِ سلطاں یعنی کسی ایک حکمراں یا حکومت کا نہیں ہے بلکہ قصرِ سلطاں یعنی پورے سیاسی و سماجی نظام کا ہے اور جب تک قصرِ سلطاں کا وجود ہے اجتماعی خیر و فلاح اور خوشی و خوش حالی کے مواقع بھی محدود ہیں۔ اسی لیے مجازؔ قصرِ سلطان ہی پھونک ڈالنے کا جذبہ بیدار کرتے ہیں تاکہ یہ دنیا خوشیوں سے معمور ہو سکے اور اجتماعی ترقی کی راہیں کھل سکیں۔ اور چوں کہ توڑنے پھوڑنے اور پھونکنے کا تعلق محض تخریب سے بھی ہو سکتا ہے اور تعمیر سے بھی لہٰذا جس میں تعمیر کا پہلو نہیں وہ نہ انفرادی زندگی کے لیے نفع بخش ہے نہ اجتماعی زندگی کے لیے سود مند۔ درحقیقت اس نظم کا تعمیری پہلو بھی یہی ہے اور ایک ترقی پسند شاعر ہونے کے ناتے مجازؔ اُس جذبے کو مہمیز کرتے ہیں جس کو بروئے کار لا کر اہلِ اقتدار کی ستم ظریفیوں، سیاسی فریب کاریوں اور سماج بے زار رویوں پر قدغن لگایا جا سکے اور اس سے پیدا شدہ ذہنی تناو اور قلبی اضطراب کی انسدادی تدابیر کو فروغ دیا جا سکے۔ دوسری جانب تاریخ کے مطالع اور حالات و ماحول کے مشاہدے نے ان پر یہ بھی منکشف کر دیا تھا کہ تذبذب، تشکیک اور عدم تحفظ کا احساس ایک مرحلے میں زندگی سے بے زار بھی کر دیتا ہے اور بے حس بھی۔ جن کے بطن سے خود فریبی، موقع پرستی اور انتہا پسندی جیسی انسانیت کش لعنتیں جنم لیتی اور پورے سماج کو ظلمت کدے میں تبدیل کر دیتی ہیں اور یہ اس عہد کا شاید سب سے بڑا المیہ بھی ہے اور مجازؔ چوں کہ زمانہ شناس بھی ہیں بیدار ذہن اور وسیع النظر بھی، اسی لیے وہ اس سماجی جبر کو محسوس بھی کر سکے۔ اس لحاظ سے یہ نظم خوش گوار زندگی کے ارمان کی ہی نہیں سماجی انقلاب کے توانا تصور کی بھی پہچان ہے۔

ایک لڑکا: اخترالایمان

اخترالایمان کی اس شاہ کار نظم میں 'ایک لڑکا' محض ایک کردار ہی نہیں ہے بلکہ خود اخترالایمان کی زبانی یہ ضمیر ہے انسان کا، جو ہر وقت اس کے ساتھ رہتا ہے یا یوں کہیں کہ یہ اخترالایمان کا ہی پرتو ہے تو غلط نہ ہوگا۔ 'یہ سائے کی طرح میرا تعاقب کر رہا ہے' سے بھی اسی خیال کی تصدیق ہوتی ہے۔ یہ لڑکا اخترالایمان کو پوری نظم میں ڈھونڈتا ہے، اس اخترالایمان کو جو اپنے آبائی وطن کی تمام تر نعمتوں، دیہاتی زندگی کے حسن، اس کی دل فریب صبحیں، خوش گوار شامیں، اس کی معصومیت، ہم دردیاں، اس کے ایثار، اس کے خلوص اور اخوت وملنساری کو بھول کر شہری زندگی کی تنہائیوں اور خود غرض وسعتوں میں کھو جاتا ہے۔

ایک لڑکا اخترالایمان کی گذشتہ زندگی کی علامت بن کر ابھرتا ہے اور ایک بھولے بھالے معصوم شخص کے، جو معاشرتی خرابیوں کو ختم کرنے کی خواہش اور اس میں پھیلی برائیوں کو مٹانے کا حوصلہ رکھتا ہے، احساس کو جھنجھوڑتا اور اس کی رگِ حمیت کو چھیڑتا ہے۔ شاعر اس کی آواز پر چونکتا ہے اور اس سے دامن بچا کر نکل بھاگنے کی کوشش کرتا ہے لیکن فرار کا کوئی راستہ نہیں ملتا کیوں کہ یہ لڑکا ہمہ وقت اس کے ساتھ گامزن رہتا ہے۔ یہاں دراصل اسی امر کا احساس دلانے کی کوشش کی گئی ہے کہ جب انسان کسی بھی حال میں اپنے اندرون سے بھاگ نہیں سکتا تو پھر ایسے اقدام کیوں کرتا ہے جو اس کے لیے بلائے جاں بن جائے۔ اسی فلسفہ کو ساحر لدھیانوی نے اپنے ایک نغمے 'تورا من درپن کہلائے' میں بڑے ہی موثر پیرائے میں بیان کیا ہے یعنی 'جگ سے چاہے بھاگ لے کوئی، من سے بھاگ نہ پائے'۔ اس تناظر میں اس لڑکے کے کردار پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ یہ لڑکا دراصل علامت ہے انسان کے ضمیر کی جو زندگی کی بھرپور توانائیوں کے ساتھ اس کا ہم قدم رہتا ہے اور کسی بھی ایسے موقع پر یا کہیں کسی منزل میں جب انسان کوئی غلط اقدام کرتا ہے تو اسے روکتا اور ٹوکتا ہے اور اس غلط اقدام سے باز رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ پوری نظم میں

ع   یہ لڑکا پوچھتا ہے اخترالایمان تم ہی ہو

کی تکرار اسی پکار کی ترجمان ہے جو پوری نظم میں مختلف شکلوں میں ابھرتا اور ڈوبتا رہتا ہے اور ذہن

و دل میں خودی و خودداری کا احساس بھرتا ہے۔ یہ حسن کا وہ تصور ہے جس سے وابستگی انسانی فلاح کا ذریعہ اور زندگی کی خوش گواری کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ آوارہ منش، آزاد سیلانی اور تند چشموں کا رواں پانی صرف اس ضمیر یا اس لڑکے کا کردار نہیں ہے جو شاعر کا ہم زاد اور اس کے لیے بلائے جاں ہے بلکہ استعارہ ہے مجتہد و متحرک رہنے، غم ہائے حیات اور ستم ہائے حالات کے باوجود رواں دواں ہونے اور جذبۂ ایثار و ترحم جگانے کا۔ اور چوں کہ دامن پسارنے کا تعلق خودداری کے منافی ہے یا پھر سحر کی آرزو میں شب کا دامن تھامنے کا عمل بھی چوں کہ خودداری سے گریز ہے لہٰذا یہ لڑکا اس پیش قدمی پر نہ صرف ٹوکتا ہے بلکہ اسے ماضی کی وسعتوں میں لے جاتا ہے اور اسے وہ عہد یاد دلاتا ہے جو اس نے خود سے اور پورے معاشرے سے کیے تھے جس میں سماج کی فرسودگیوں اور غیر انسانی رسوم و روایات ختم کرنے کا اعلان بھی تھا اور بہتر سماج کی تشکیل اور سماجی فلاح کا ارمان بھی۔ لیکن شہری زندگی کے ہنگاموں نے نہ صرف ان تمام ارمانوں کو بکھیر دیا اور حوصلوں کو پست کر کے رکھ دیا بلکہ تمام عہد و پیمان معاشی بدحالی کی نذر بھی ہو گئے چنانچہ وہ اپنی شناخت سے بھی گیا۔ کہاں دیہات کی پرسکون زندگی کہ سب اپنے تھے سب کے دلوں میں ہم دردی اور قربانی کا جذبہ تھا اور کہاں یہ شہری زندگی کے ہنگامے کہ 'ملتا ہے یہاں سب کچھ اک ملتا نہیں دل' کے مصداق بس تنہائی، ویرانی، اجنبیت اور بے گانگی گویا 'کسی کا کوئی نہیں آج سب اکیلے ہیں'۔ تاہم ایسا نہیں ہے کہ اس بھیڑ میں چلنے والوں کے ذہن میں اپنی مٹی سے لگاؤ اور اپنی سماجی و تہذیبی زندگی سے اُنس نہیں ہے لیکن وقت اور حالات فرصت دیں تو سوچیں اور اپنی شناخت قائم کرنے کی فکر کریں کیوں کہ 'یہ دنیا نہیں عالم بدحواسی ہے' جو 'دوستی، تکلف، دل بری اور خلوص' ہر جذبے سے عاری ہے لہٰذا وہ لڑکا تہذیبی ترقی کا حساب بھی مانگتا ہے جسے ہم نے خود التوا میں ڈال دیا ہے کیوں کہ آرزوئیں اور خواہشیں ہر چند کہ انسانی زندگی کا ناگزیر حصہ ہیں اور انسانی ترقی میں معاون اور اس کی محرک بھی ہیں جو انسان کے اندر جرأت استقلال پیدا کرنے کا موجب بھی بنتی ہیں اور حوصلہ مندی کے ساتھ جینے کا ہنر بھی سکھاتی ہیں لیکن یہی خواہشیں جب حرص و ہوس میں تبدیل ہو جاتی ہیں تو انسانی تباہی کا پیش خیمہ بھی بن جاتی ہیں۔ بہ الفاظ دیگر دولت و ثروت کا حصول جب زندگی کا مقصد بن جاتا ہے تو جذبے ہی نہیں تمام تر قدریں بھی بے معنی ہو جاتی ہیں اور یہ صورتِ حال اس لیے بھی وجود پذیر ہوتی ہے کہ آج کا انسان مادیت کے عروج اور مشینی زندگی کے فروغ کی بدولت اپنے خوابوں کو شکستہ ہوتا دیکھتا ہے انجام کار شہری زندگی کی گہما گہمی اور اس کی رنگینیوں میں اس طرح کھونے لگتا ہے کہ اعلا تہذیبی قدروں کو بھی فراموش کر بیٹھتا ہے اور اس سلسلۂ

انقطاع کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نہ شعوری زندگی باقی رہتی ہے نہ وہ عزائم قائم رہ پاتے ہیں، جس کے تحت

ع کبھی چاہا تھا اک خاشاکِ عالم پھونک ڈالے گا

اس مقام پر اختر الایمان نے دونوں زندگیوں کے مابین تقابل و توازن کا رویہ اختیار کرتے ہوئے دیہی اور مدنی زندگی کے فرق کو بڑی فن کاری اور نکتہ سنجی کے ساتھ نمایاں کیا ہے۔ نظم کا پہلا حصہ دیہی زندگی کی انہی جزئیات کو محیط ہے جس میں بچپن کے پر شوخ و پر رنگ ایام کی یادیں بھی ہیں اور رنج و غم سے بے نیاز معصوم زندگی کا عکس بھی ہے مگر اسی میں کہیں بھوک اور احتیاج کے پیچیدہ تر مسائل اور زمیں داروں اور ساہوکاروں کے دبدبے اور ذاتی مفاد و منفعت کے تحت ان کے استحصالی رویے بھی ہیں جن کے خلاف اختر الایمان نے سینہ سپر ہو کر نئے جہان بسانے کا خواب سجایا تھا اور مساوی حقوق پر مبنی سماج کی تشکیل کا حوصلہ جگایا تھا لیکن شہری زندگی کی آنکھیں خیرہ کر دینے والی چکا چوند اور انسانوں کے ٹھاٹھیں مارتے ہوئے سمندر میں سب کچھ ڈوب جاتا ہے کیوں کہ ایسے تاجرانہ ماحول میں جس میں دولت و ثروت کی قدر دانی ہوتی ہے جذبات بے قدری کا شکار ہوتے ہیں۔ حالانکہ انھیں اس بات کا احساس ہے کہ عقل و دانش پر دولت و ثروت کی حکمرانی ہے اور آج کا انسان اہلِ ثروت کے سامنے اس قدر بے دست و پا ہے کہ بسا اوقات معیشت کی سختیاں برداشت نہ کر سکنے کی صورت میں ظفر مندوں کے آگے رزق کی تحصیل کی خاطر اپنی فہم و فراست کو بھی سرنگوں کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور یہی وہ مقام ہے جہاں وہ لڑکا ابھرتا ہے اور محسوسات کو چھیڑتا ہے کہ 'اختر الایمان تم ہی ہو'۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اس نظم کا شاعر خدائے عز و جل کی بخششوں اور نعمتوں کا اعتراف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ہر چند کہ کائنات کے تمام مظاہر اس کے پیدا کردہ ہیں وہ قادر مطلق ہے یکتا و دانا ہے لیکن یاوہ گویوں اور لئیموں کی کوتاہ نظری کے سبب محنت کش، انسانیت ساز اور حاجت مند، مفلوک الحال ہیں اور ذہنِ رسا کے باوجود افلاس زدہ ہیں تاہم معاشی مسئلہ کی پیچیدگیوں کے سبب 'حب بھی دامن پسارا ہے' اور بادلِ نخواستہ دریوزہ گروں کی طرح دستِ طلب دراز کیا ہے یعنی خودداری کو مجروح کیا ہے اس لڑکے نے پوچھا ہے اور وہ وعدہ ہائے ماضی یاد دلایا ہے جس میں کبھی یہ خشاکِ عالم پھونک ڈالنے کا عہد کیا تھا یا اب یہ حال کہ بے یار و مددگار ہے اور صرف فکر و فن سے ہی نہیں محنت و مشقت سے بھی بیگانہ ہے حالانکہ وہ دونوں صورتوں میں ناکام بھی رہتا ہے کیوں کہ نہ ماضی سے فرار اختیار کر پاتا ہے نہ شہری زندگی کے ظاہری حسن اور بے روح ہنگاموں میں خود کو ضم کر پاتا ہے بہ الفاظ دیگر نہ ماضی سے رشتہ توڑ پاتا ہے نہ حال میں خوش حال رہ پاتا ہے۔ لہٰذا جھلا کر کہتا ہے کہ وہ اختر الایمان

جس نے کبھی زمانے کی ستم ظریفیوں اور سماجی برائیوں کو ختم کرنے کا عہد کیا تھا، ختم ہو چکا ہے، اس کے ارمان، اس کی آرزومندیاں، سماجی تبدیلی کی اس کی خواہشیں سب دم توڑ چکی ہیں۔ اب نہ اس کے خواب اس کے ہیں نہ اس کا وجود اس کا ہے۔ لیکن وہ لڑکا مسکراتا ہے، وہ جانتا ہے کہ ہر انسان میں ایک دوسرا انسان زندہ ہے لہٰذا کہتا ہے کہ انسان خواہ فرار کا کوئی بھی راستہ کیوں نہ اختیار کر لے وہ اپنے ضمیر کی گرفت سے کبھی آزاد نہیں ہو سکتا کیوں کہ وہ تو ہمیشہ زندہ رہتا ہے۔

یہ نظم محض اختر الایمان کی ذات سے متعلق نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق پوری انسانی برادری سے ہے، عالم انسانیت سے ہے جو نہ صرف دولت و ثروت کے حصول کی خاطر اعلا انسانی قدروں اور تہذیبی رشتوں کو چھوڑتی اور توڑتی جا رہی ہے بلکہ عصری روایتوں کی پاس دار بن کر خود فریبی کا شکار بھی ہوئی ہے۔ یہ نظم اسی احساس کی ایک کڑی ہے۔

ضمیمہ

”ساحر لدھیانوی: حیات اور کارنامے“ -- مشاہیر کی نظر میں

تاثرات

ساحر پر آپ کی کتاب ملی اندازہ ہوا کہ اچھے لکھنے والوں کا کلام تادیر زندہ رہتا ہے اور وقتی رجحانات سے بلند تر ہوتا ہے۔ کتاب پوری پڑھ ڈالی آپ نے واقعی بڑی محنت اور دیانت داری اور واقفیت سے کتاب لکھی ہے دلی مبارک باد قبول کیجیے۔ (پروفیسر محمد حسن دہلی ۱۱ر مئی ۲۰۰۴ء)

آپ نے ریسرچ کے مرحلے میں بڑی محنت کی ہے۔ 'ساحر' پورا کا پورا موجود ہے زندگی سے لے کر شاعری کا سفر جس طرح شاعر نے طے کیا ہے اس کا تجزیہ خوب ہے۔ مبارک باد۔

(پروفیسر وہاب اشرفی پٹنہ ۱۵ر جون ۲۰۰۵ء)

ساحر پر آپ کی کتاب ملی۔ جستہ جستہ کتاب دیکھی تو خوشی ہوئی کہ ساحر کے مطالعے میں آپ نے وقیع مواد جمع کیا اور اس کی چھان پھٹک کے بعد علمی ڈھنگ سے اپنا تحقیقی مقالہ مکمل کیا۔

(پروفیسر قمر رئیس دہلی ۷ر مئی ۲۰۰۴ء)

آپ کا ارسال کردہ گراں قدر (واقعی گراں قدر) تحفہ ''ساحر لدھیانوی: حیات اور کارنامے'' موصول ہوا۔ ساحر بہتوں کی طرح میرے بھی پسندیدہ شاعر رہے ہیں۔ آپ نے ساحر پر کتاب بہت دلچسپ انداز میں لکھی ہے۔ آپ کی نثر صاف، شفاف اور رواں ہے اور کہیں الجھاؤ نہیں۔

(مظہر امام دہلی ۸ر مئی ۲۰۰۴ء)

سچ کہوں تو پی ایچ ڈی کے لیے لکھے گئے مقالوں کے متعلق میری رائے بہت خراب رہی ہے مگر آپ کی کتاب پڑھ کر پورے تیقن کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ آپ نے ڈاکٹریٹ کے گرتے وقار کو بحال کیا ہے۔ آپ رسمی طور پر نہیں بلکہ حقیقی معنوں میں مبارک باد کے مستحق ہیں اور آپ یقین مانیے کہ یہ آواز میرے دل کی ہے۔

آپ نے جس توجہ، انہاک، ذمہ داری اور محنت سے اپنا کام انجام دیا ہے نیز شعر گوئی کی جزئیات اور فنی باریکیوں سے آپ نے جس طرح آشنائی حاصل کی ہے اسے دیکھ کر حیرت بھری خوشی سے دوچار ہوں ---آپ کی عنایت کی وجہ سے مجھ پر ساحر سے متعلق بہت سارے گوشے روشن ہوئے جن سے میں ابتک ناواقف تھا۔ آپ کا بیانیہ بھی بے حد شفاف اور مدلل ہے لہذا شروع سے آخر تک دلچسپی کا عنصر باقی رہتا ہے۔

ایک خاص بات یہ بھی ہے واقعات کی دلچسپی بھی آپ کو اپنے موضوع سے بھٹکنے نہیں دیتی یعنی آپ کا ذہن ہمیشہ چوکس رہتا ہے اور لگام پر گرفت بنی رہتی ہے۔

(عالم خورشید پٹنہ ۱۴/جون ۲۰۰۴ء)

آپ کی کتاب ''ساحر لدھیانوی: حیات اور کارنامے'' کا مطالعہ کیا یقین جانیے بہت متاثر ہوا۔ ساحر کے فکر وفن پر جستہ جستہ مضامین تو پہلے مطالعے میں آ چکے تھے لیکن آپ نے جس تسلسل اور سلیقے کے ساتھ یہ کارنامہ انجام دیا ہے وہ لائق تحسین ہے۔ آپ کے تنقیدی شعور کی بلاغت نے اور زبان وبیان کے اعلا اور نفیس انداز نے حیات نامے کو انتہائی موثر بنا دیا ہے۔ میری طرف سے دلی مبارکباد قبول کریں۔

(نذیر فتح پوری مدیر اسباق پونہ ۲۷/اگست ۲۰۰۶ء)

آپ کی تصنیف بہت وقیع اور اہم ہے اور آپ کی ذہانت وطباعی، تلاش وجستجو اور محنت شاقہ کا عکاس ہے۔ آپ کی کتاب اس اعتبار سے بھی قابل قدر ہے کہ یہ ساحر سے متعلق غالباً Ph.D. کا اولین مقالہ ہے۔ بہر حال کتاب کی اشاعت پر میں آپ کو مبارکباد دیتا ہوں۔

(پروفیسر احتشام اختر کوٹہ راجستھان ۲۳/اپریل ۲۰۰۴ء)

تبصرے

ڈاکٹر انور ظہیر انصاری کی یہ گرانقدر تصنیف ہے۔ پختہ طرز تحریر، معیاری تحقیق، روشن استدلال، کتاب میں ساحر لدھیانوی کی سوانح، ادبی شخصیت اور شاعری کی مختلف جہات کا علمی گہرائی سے احاطہ کیا گیا ہے۔

پروفیسر قمر رئیس (نیا سفر سہ ماہی دہلی جنوری ۲۰۰۵)

انور ظہیر انصاری نے بڑی محنت سے یہ تحقیقی مقالہ لکھا ہے اور بغیر کسی نگرانی کے اپنے طور پر، ساحر کی حیات کے بعض گوشے بھی سامنے آتے ہیں جن سے تا حال کم ہی لوگ واقف تھے ساحر کی نظم نگاری، غزل گوئی اور ساحر کی فلمی شاعری کا جائزہ نہایت تفصیل سے اور فنی و ادبی دونوں زاویوں سے لیا ہے۔ فی زمانہ یونیورسٹیوں میں جس نوع کے مقالے لکھے جا رہے ہیں اور ان میں سے کئی جن کو شائع نہیں کیا جانا چاہیے تھا شائع بھی کر دیے جاتے ہیں ان کو ملحوظ رکھتے ہوئے دیکھا جائے تو یہ مقالہ غیر معمولی ہے۔

پروفیسر سلیمان اطہر جاوید (ماہنامہ سب رس حیدر آباد جولائی ۲۰۰۴ء)

مجھے یہ کہتے ہوئے کوئی باک نہیں، کوئی جھجک نہیں کہ ہندوستان میں بہت زیادہ تحقیقی کام ہو رہا ہے۔ تھوک کے حساب سے۔ مگر شخصیات پر تنقیدی یا تحقیقی مقالات اکثر نامکمل، ناقص اور جانب داری سے لکھے گئے ہیں بعض لائق توجہ بھی نہیں لیکن ڈاکٹر انور ظہیر انصاری کی تھیسس میری رائے میں بہترین اور جانفشانی کی تحریر ہے۔ میری نظر میں یہ وہ تحقیقی مقالہ ہے (وہ بھی نگراں کے بغیر جسے ہم فخر سے دنیائے ادب میں رکھ سکتے ہیں۔ میرا یقین ہے کہ اگر یہ مقالہ مشفق خواجہ مرحوم کی بارگاہ میں رکھا جاتا تو وہ یقیناً اس کو صحیح الصحیح تحقیق کی سند عطا فرماتے۔

سوانح اور شخصیت، نظم نگاری اور غزل گوئی پر مصنف نے جو لکھا ہے دلائل و براہین کے ساتھ پر اثر انداز میں۔ لیکن مصنف کا سب سے گراں مایہ باب فلمی شاعری کا باب ہے۔ فلمی شاعری پر تبصرہ، تنقید یا تحقیق، قلمی کام کرنے والوں سے زیادہ مشکل ہے۔ مصنف کا کمال ہے کہ اس نے شاعر کی فکر، تخیل پروازی، استقامت، فن کی اہمیت، شانِ بے نیازی، عزت نفس اور فنکارانہ أنا پر لکھا اور خوب لکھا مگر شاعری کے ساتھ اس کی نغمگی، ردم اور گائیکی کو بھی ملحوظ رکھا۔ دیکھیے شاعری اچھی ہو یا بری مگر مشکل فن ہے اور شاعری سے مشکل

کام شعرفہمی ہے اور ان دونوں سے مشکل ترین گائیکی ہے۔ مانتا ہوں عروض بھی مشکل ہے مگر گائیکی سے زیادہ نہیں۔ عروض میں دانت سے پسینہ ٹپکتا ہے تو گائیکی میں ناخن سے چھن چھن کر پسینہ بہہ جاتا ہے۔ اس لیے کہہ رہا ہوں اب تک تمام تحقیقی مضامین، فکری مضامین شاعری تک محدود پڑھے تھے مگر یہ تحقیق یہ تصنیف شاعری کے ساتھ نغمگی سے آراستہ اور گائیکی سے مزین ہے۔ اگر میں یہ کہہ دوں کہ ساحر پر اب تک جتنی تحریریں آئیں ان تمام میں یہ تصنیف یہ مقالہ اول ہے معتبر ہے بھاری ہے تو غلط نہ ہوگا۔

ساحر پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ میرا مضمون بھی چھپا۔ کئی نمبر نکلے۔ سب سے ضخیم اور بڑا نمبر جناب صابر دت کا تھا مگر سب سے زیادہ مدلل تحقیقی لاثانی یہی مقالہ ہے۔ میں ڈاکٹر انور ظہیر انصاری کا نہ شکل آشنا ہوں نہ واقف ہوں مگر ان کی تحریر، ان کی محنت شاقہ اور صاف جرأت مندانہ تحریر کا معترف ہوں۔ میں ان کے لیے دعا گو ہوں کہ انھوں نے ساحر جو میرے دوست، فلمی دنیا کے ساتھ اور محسن تھے، پر یہ گراں قدر تخلیق پیش کی۔

ثاقب صدیقی علی گڑھ (اردو بک ریویو دہلی نومبر دسمبر ۲۰۰۶ء)

'ساحر لدھیانوی: حیات اور کارنامے' اردو ادب میں ایک گراں قدر اضافہ ہے۔ جو نہ صرف ساحر کے شیدائیوں کی تشفی کا باعث بنے گی بلکہ آگے ایک رفرنس بک (حوالہ جاتی کتاب) کا درجہ بھی حاصل کرے گی۔ ڈاکٹر انصاری کی زبان صاف اور ستھری ہے، اسلوب بیان منفرد ہے اور ایک بار جو کتاب ہاتھ میں اٹھالی تو نیچے رکھنے کو جی نہیں چاہتا۔

دیپک بدکی (ماہنامہ انشاء کلکتہ ستمبر، اکتوبر ۲۰۰۴ء)

مقالہ نگار نے شاعر کے تجزیہ میں موضوعی بحث کے ساتھ ہیئتی نظام کو بھی مدنظر رکھا ہے۔ شعری تجزیہ میں بیان و بدیع کو شامل کر کے مقالہ کو پروقار بنا دیا ہے۔ مقالہ نگار کا شعری شعور اور زبان و بیان پختہ ہے۔ اظہار خیال اور دلائل میں وثوق اور قطعیت ہے۔ مقالہ نگار نے اس روایت کی پاسداری بڑی ایمان داری اور دروں بینی سے کی ہے جس کی مستحکم بنیاد پروفیسر احتشام حسین اور پروفیسر محمد حسن نے رکھی ہے یقیناً یہ گراں قدر مقالہ ترقی پسندی کی بازآفرینی میں معاون ہوگا اور ادبی حلقوں میں اس کی پذیرائی ہوگی۔

ڈاکٹر غلام حسین (ماہنامہ نیا دور لکھنؤ اگست ۲۰۰۵ء)

ساحر نے نہ صرف ادب میں نام پیدا کیا بلکہ فلموں میں لامثال نغمے لکھ کر مشہور و مقبول ہوئے۔ ایسا شاعر یقیناً تحقیقی موضوع کے لیے مناسب ہے۔ ڈاکٹر انور ظہیر انصاری اس لحاظ سے مبارک باد کے مستحق ہیں

کہ انھوں نے ایم ایس یونیورسٹی بڑودہ کی Self Guidance Scheme کے تحت بغیر کسی نگراں کے تحقیقی مقالہ لکھا----ڈاکٹر انور ظہیر انصاری نے یہ کتاب لکھ کر یقیناً ساحریات میں اضافہ کیا ہے اور اس عظیم شاعر کو مزید سمجھنے اور پرکھنے کی راہیں ہموار کی ہیں اور مختلف طریقوں سے نئے نئے زاویے تلاش کیے ہیں۔ ساؔحر کو مکمل طور پر سمجھنے کے لیے ایک نہایت وقیع اور مفید کتاب ہے جس کی اشد ضرورت تھی۔

ڈاکٹر انوار احمد انصاری (دوماہی پرواز ادب، پٹیالہ نومبر دسمبر ۲۰۰۴ء)

ڈاکٹر انور ظہیر انصاری کی کاوش ان حضرات سے زیادہ قدر دانی کی مستحق ہے جنھیں ہر ہر قدم پر نگراں کی رہنمائی حاصل رہتی ہے۔ ڈاکٹر انور ظہیر نے ساؔحر کی نظموں، غزلوں اور فلمی نغموں کا تجزیہ کرتے وقت ان کے ہم عصر شاعروں اور پیش روؤں کی نظموں غزلوں اور گیتوں کا بھی کثرت سے حوالہ دیا ہے اور ساؔحر کی شاعری پر ان کے اثرات کا بھی جائزہ لیا ہے اور ان کی بلند قامتی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ شاعری میں استعارے، تشبیہات، محاورے، تمثیل، تلمیحی اشارے، اور علامات کا سلیقے سے برتنا کلام کو موثر اور لازوال بناتا ہے۔ انور ظہیر نے اس نہج سے بھی ساؔحر کی شاعری کا مطالعہ کیا ہے اور کس طرح ساؔحر نے ان خصوصیات سے اپنے کلام کو لافانیت اور تابندگی بخشی ہے اس پر بھی بھرپور روشنی ڈالی ہے۔

سید ظفر ہاشمی، مدیر گلبن (دوماہی گلبن لکھنؤ، ستمبر اکتوبر ۲۰۰۴ء)

زیر نظر کتاب ''ساؔحر لدھیانوی- حیات اور کارنامے'' کے مصنف ڈاکٹر انور ظہیر انصاری ہیں۔ انور ظہیر نے حتی المقدور کوشش کی ہے کہ ساؔحر کی شخصیت اور شاعری کا کوئی پہلو چھوٹ نہ جائے اس میں وہ ایک حد تک کامیاب بھی ہیں۔ اس کتاب میں ساؔحر کی شاعری کی فکری وفنی جہتوں کو اجاگر کرنے کی جو کوشش کی گئی ہے وہ لائق تعریف ہے۔ ''ساؔحر لدھیانوی- حیات اور کارنامے'' اپنے تمام مشمولات کے باوصف تقاضا کرتی ہے کہ اس کی پذیرائی کی جائے اور یقین کیا جانا چاہیے کہ اردو دنیا میں ساؔحر کے مقام و مرتبے کو متعین کرنے میں یہ کتاب ایک نمایاں مقام حاصل کرے گی۔

منور حسن کمال (ماہنامہ آج کل، نئی دہلی مئی ۲۰۰۵ء)

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

نذرانۂ خلوص:-

۲۸؍دسمبر ۲۰۰۴ء

ڈاکٹر جناب انور ظہیر انصاری کی تصنیف ''ساحر لدھیانوی: حیات اور کارنامے'' کی اشاعت پر:-

عزیز قادری بڑودہ گجرات۔

عروسِ فصاحت جمالِ حقیقت
ادب اک صداقت ادب ایک لذّت
ادب ایک تحریک ادب ایک خدمت
قلم وجہِ تسکیں قلم وجہِ راحت
سُخن حسنِ گلشن سُخن رنگ و نکہت
سُخن ایک پرچم نوائے محبت
سُخنور کا مسلک بشر کی حمایت
سُخنور کا مقصد لطافت نزاکت
عروجِ سُخن ہے ستم سے بغاوت
شعور اور شاعر بصارت سماعت
مقالاتِ ''ساحر'' ۲۰۰۴ ''صفاتِ بلاغت''

''مبارک باد''

AZEEZ QADRI, D-114, MADHURAM SOCIETY,
TANDALJA ROAD BARODA-390012

حیات نامہ

نام: انور ظہیر انصاری

والد کا نام: جناب مشتاق منیر

ولادت: یکم اکتوبر ۱۹۵۳ء مئوناتھ بھنجن اتر پردیش

تعلیم: ایم اے، ایم فل (جے این یو نئی دہلی)

ایڈوانس ڈپلوما ان ماس میڈیا ان اردو (جے این یو نئی دہلی)

پی ایچ ڈی (ایم ایس یونیورسٹی بڑودہ) سلف گائیڈنس اسکیم کے تحت (بغیر نگراں)

مشاغل: ۱۹۸۴ء تا ۱۹۸۵ء ریفرنس سکشن دوردرشن دہلی میں جزوقتی ملازمت

جنوری ۱۹۸۵ء سے جون ۱۹۸۵ء تک آل انڈیا پرشین ٹیچرس ایسوسی ایشن کے زیر نگرانی UGC پروجکٹ سے بحیثیت ریسرچ اسسٹنٹ وابستگی۔

فروری ۱۹۸۶ء سے ایم ایس یونیورسٹی بڑودہ کے شعبۂ فارسی، عربی اور اردو میں تنہا اردو لکچرر کی حیثیت سے درس وتدریس

۱۹۹۰ء سے مستقل بورڈ آف اسٹڈیز شعبۂ فارسی، عربی اور اردو، فیکلٹی بورڈ (فیکلٹی آف آرٹس) اور بورڈ آف اسٹڈیز کے ذریعے تشکیل دی گئی اگزامنیشن کمیٹی کا منتخب رکن۔

تصنیف وتالیف:

۱- ساحر لدھیانوی: حیات اور کارنامے مطبوعہ ۲۰۰۴ء ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ

۲- گجرات اسٹیٹ ٹکسٹ بکس بورڈ، گاندھی نگر کے زیر اہتمام تصنیف وتالیف اور تبصرے کے لیے تشکیل دی گئی کمیٹی کا منتخب رکن (۱۹۹۲ء تا ۱۹۹۵ء)

اس کے تحت دسویں اور گیارہویں جماعت کی نصابی کتب کے لیے بحیثیت مؤلف شمولیت طباعت بالترتیب (۱۹۹۳ء اور ۱۹۹۴ء)

نویں اور گیارہویں جماعتوں کے لیے بحیثیت مبصر وابستگی طباعت بالترتیب (۱۹۹۲ء اور ۱۹۹۵ء)

۳- ۰۴-۲۰۰۳ء میں تشکیل دی گئی کمیٹی کے تحت گیارہویں جماعت کی نصابی کتاب کے لیے بحیثیت مؤلف اور بارہویں کے لیے بحیثیت مبصر انسلاک (طباعت ۲۰۰۴ء)

۴- مجروح سلطانپوری کا تنقیدی مطالعہ زیر تحریر، ۲۰۰۸ء میں طباعت متوقع

موجودہ پتہ: M/4 ادھیاپک کٹیر، پرتاپ گنج، بڑودہ (گجرات)-۳۹۰۰۰۲

فون نمبر-2781388(0265) موبائل 09898089836